BnF Gallica

Elie Faure. Histoire de l'Art. L'Esprit des formes. 3e mille

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BnF Gallica

Faure, Élie (1873-1937). Elie Faure. Histoire de l'Art. L'Esprit des formes. 3e mille. 1927.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisationcommerciale@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

10157

ÉLIE FAURE

HISTOIRE DE L'ART

L'ESPRIT DES FORMES

LES ÉDITIONS G. CRÈS ET Cie

21, RUE HAUTEFEUILLE, 21 — PARIS (VIe)

HISTOIRE DE L'ART

L'ESPRIT DES FORMES

20 MAI 1927
DÉPOT LÉGAL
B.N. PARIS
A 64265

8° V
46946

DU MÊME AUTEUR

Histoire de l'Art, illustré (Crès et Cie, Éd.)

I. — *L'art antique.*
II. — *L'art médiéval.*
III. — *L'art renaissant.*
IV. — *L'art moderne.*

Les Constructeurs (Crès et Cie, Éd.).

La Conquête (Crès et Cie, Éd.).

La Sainte-Face (Crès et Cie, Éd.).

La Roue, roman (Crès et Cie, Éd.).

La Danse sur le feu et l'eau (Crès et Cie, Éd.).

Napoléon (Crès et Cie, Éd.).

L'Arbre d'Eden (Crès et Cie, Éd.).

Montaigne et ses trois premiers-nés (Crès et Cie, Éd.)

POUR PARAITRE

Histoire de trois gouttes de sang.

Introduction a l'Histoire de France.

ÉLIE FAURE

HISTOIRE DE L'ART

L'ESPRIT DES FORMES

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
RF
IMPRIMÉS

Je ne peins pas l'être, je peins le passage.

MONTAIGNE.

TROISIÈME MILLE

PARIS
LES ÉDITIONS G. CRÈS & Cie
21, RUE HAUTEFEUILLE, 21 (VIe)

MCMXXVII

J'offre à mon frère

JEAN-LOUIS FAURE

ce résumé d'une pensée qui lui doit,

pour la plus grande part,

son indépendance.

(Olympie.) FIG. 1. Cl. Alinari.

INTRODUCTION

Faut-il s'en réjouir? Faut-il le regretter? Nous voici parvenus à un point critique de l'Histoire où il nous devient impossible de penser en profondeur — et de créer, j'imagine — si nous nous isolons dans l'aventure de notre race et refusons de demander aux expressions verbales ou figurées que les autres races ont donné d'elles, une confirmation de nos propres pressentiments. Je dis « une confirmation », bien qu'au premier abord ce soient les contradictions, ou du moins les différences qui nous frappent. En apparence, un abîme sépare de l'idole nègre ou polynésienne, par exemple, la sculpture grecque à son apogée ou la grande peinture européenne dont l'école de Venise nous a révélé les moyens et les possibilités. Cependant, l'un des miracles de ce temps est qu'un

nombre croissant d'esprits soient devenus capables non seulement de goûter, avec une égale ivresse, la délicate ou violente saveur de ces œuvres réputées antinomiques, mais même de saisir dans les caractères opposés qu'elles paraissent offrir, des accords intérieurs qui nous conduisent à l'homme et nous le montrent partout animé de passions dont toutes les idoles, en accusant l'accent, révèlent les analogies.

Je n'ignore pas le danger de ces reconnaissances-là. A certaines époques — l'époque classique grecque ou française, par exemple, — il était bon que le poète ignorât qu'il représentait seulement un aspect de l'âme divine, et qu'il poussât toutes les puissances diffuses déposées en lui par la culture, ses intuitions et ses besoins dans le sens unilatéral d'une perfection étroite et très arrêté à atteindre pour exprimer le moment pathétique où sa race prétendait enfermer ces puissances dans les cadres de la raison. Cependant, nous n'en sommes plus là. Une attitude pareille, aujourd'hui, risque de rendre impuissants ceux qui l'adoptent. Pour le moment, du moins, limiter son effort à l'idéal historique d'une race, ou d'un peuple — idéal d'ailleurs transformé, ou déplacé, — refuser d'apercevoir le visage unique de l'homme sous les masques qui le couvrent, n'est plus un signe de force, mais bien de sénilité. Il est arrivé plusieurs fois dans l'Histoire à l'esprit critique, vers la fin du vieux monde par exemple, ou après l'efflorescence chrétienne du moyen âge occidental, de se trouver devant un tel amoncellement d'inconnu après avoir inventorié ses prodigieuses connaissances, qu'il a dû faire appel à tous les groupes d'hommes sollicités par les mêmes problèmes, pour en chercher avec eux la solution. De nos jours, toutefois, ce n'est plus seulement autour du bassin de la Méditerranée orientale ou dans l'Europe de l'Ouest que nous devons rassembler les éléments d'une mystique seule capable de mettre fin, du moins momentanément, à l'espèce de désarroi enivrant qui nous transporte. L'esprit critique est devenu un poète universel. Il faut élargir démesurément, et sans cesse, le cercle de son horizon.

Je ne dis pas que nous touchions à l'unification spirituelle

du monde. Nous en sommes encore loin, si toutefois nous la réalisons jamais, et si même il est désirable que nous la réalisions. Mais si l'architecture industrielle, par exemple, qui cherche, avant de plaire, à poursuivre ses fins, ce qui est peut-être, après tout, le moyen de ne pas déplaire, ébauche déjà devant nous un langage universel, je ne crois pas qu'elle puisse jamais imprimer un accent uniforme à ce langage, et je ne le lui souhaite pas. La mobilité de l'esprit, favorisée par les exigences des milieux et le brassage des espèces, doit à mon sens continuer à accepter toutes les variétés vivantes de ses expressions figurées se prêtant d'ailleurs, par une intelligence grandissante des conditions universelles de sa propre conservation, à être comprises d'un nombre d'hommes de plus en plus étendu. Il ne faut pas que le désir d'unité spirituelle qui croît au sein des élites, devienne, dans les multitudes, un besoin d'uniformité. Ceux qui ne sont pas capables de saisir les balbutiements de cette unité dans les idoles innombrables dont toutes *les races de la terre ont jalonné leur chemin, sont aussi les moins capables d'apporter à leur propre race une contribution assez puissante pour lui permettre de marquer encore l'avenir.*

Quand vous avez compris les mobiles profonds d'une tendance opposée à la vôtre — ou paraissant opposée à la vôtre — vous êtes pris pour elle d'une tendresse étrange, qui vient de ce que vous y retrouvez vos doutes et vos combats. Vous choisissez dès lors la route qui était instinctivement et devient logiquement la vôtre, avec d'autant plus de décision et d'allégresse que vous vous savez moins compris des hommes qui ont traversé les mêmes luttes que vous. Le jour où ceux qui aiment la paix comprendront la grandeur que peut revêtir la guerre, peut-être seront-ils plus près de la paix universelle dont ils veulent nous doter. Le jour où telle religion pénétrera les symboles ésotériques de telle autre, elle ne sera pas loin d'admettre les rites les plus éloignés des siens. L'académicien que révolte une idole hindoue sera plus près de Raphaël le jour où il sentira la puissance spirituelle que l'idole hindoue représente. Qu'on le sente ou non, qu'on le veuille ou non, une solidarité universelle unit tous les gestes et toutes

les images des hommes, non seulement dans l'espace, mais aussi et surtout dans le temps. La notion intuitive, intime, toujours vivante et présente du temps, est d'ailleurs le meilleur moyen dont nous disposions pour saisir le sens intérieur de toutes les figures de l'espace, qu'il a déposées sur sa route comme un fleuve ses alluvions. On comprend tout, dès qu'on remonte aux sources. Un bois nègre et un marbre grec ne sont pas si loin qu'on le pense. Qu'on regarde une œuvre pure du moyen empire égyptien si l'on tient à saisir, dans l'équilibre rythmique de ses surfaces ondulantes, le passage des plans ingénus et frustes du premier aux mouvements libres, mais concentriques du second.

En fait, l'affirmation de cette solidarité n'est point le fruit d'une intuition mystique. Cette solidarité existe réellement. Elle appartient au développement de l'histoire universelle dont elle fut l'un des ressorts, peut-être le plus dense et le plus souple de tous. L'art de tout temps, l'art de tout lieu se pénètre de proche en proche. Sans doute est-ce l'art nègre immémorial qui, par la vallée du Nil, s'est répandu sur les deux mondes alors que l'art polynésien, l'un de ses rameaux peut-être, heurtait l'Amérique pour s'y épanouir, ou rencontrait dans les îles malaises les courants qui portaient, par le Gange et l'Iraouaddi, l'esprit de la Grèce et de l'Egypte transformés au passage en Assyrie, en Perse, aux Indes, en Indo-Chine, celle-ci imprégnée de l'âme chinoise d'ailleurs fécondée par l'Inde et la Perse grâce aux trouées du Brahmapoutre et du Tarim. Que la Perse, d'autre part, répande en Asie l'art arabe sorti de l'art romain et de l'art byzantin, eux-mêmes rameaux de l'art grec, que la chevauchée de l'Islam rencontre en Italie, en Espagne, en France, les formes abâtardies de cet art grec jetées par les navigateurs sur les rivages méditerranéens en remontant le Danube et le Rhône pour s'y confronter dans la cathédrale avec l'esprit musical descendu par la vallée de l'Oise des plaines du Nord, le cercle de l'art universel achève de se fermer. D'autant plus que même quand ses grandes expressions s'ignorent et que leurs sources communes se perdent dans la nuit, l'évolution de l'in-

telligence semble passer partout par des phases presque pareilles d'intégration organique, d'équilibre harmonique et de dissolution critique qui donnent à ses apparences des analogies surprenantes de structure, de rythme et d'accent. Qu'on suive, si l'on en doute, la marche parallèle des statues grecque et française, là des Orantes *de l'Acropole aux athlètes de Lysippe et au mausolée de Scopas, ici des vierges et des saints des porches de Chartres à ceux des porches de Bourges en passant là par les frontons du Parthénon et d'Olympie, ici par les rois d'Amiens et les prophètes de Reims. Ou, si l'on préfère puiser au hasard dans le répertoire des formes, sans s'inquiéter des écoles et des techniques, des dates, du prétexte mythique, du caractère local, qu'on compare telle terre cuite grecque trouvée dans les tombes de Tanagra à telle terre cuite chinoise trouvée dans les tombes des Tang, tel bas-relief de Moissac ou d'Arles à tel bas-relief d'Angkor-Vat, tel rinceau d'une église d'Ile-de-France à tel rinceau d'une stupa de l'Inde, telle peinture japonaise du XV*e *siècle à telle peinture siennoise, et les fresques des chasseurs de rennes aux fresques des Boshimens. On y retrouvera de ces parentés émouvantes qui évoquent l'identité des origines, et font comprendre que des haches de silex ou des ossements humains ne se puissent qu'à peine distinguer les uns des autres, qu'on les découvre sous les alluvions du Missouri ou du Niger ou roulant parmi les galets d'une rivière de France ou d'un torrent de l'Alaska.*

Il est dès lors naturel que l'intelligence, après avoir, par la grâce des archéologues, classé rigoureusement les formes figurées qui l'expriment en tous lieux et depuis toujours, tende à retrouver sous leurs divergences une sorte d'unité de plan, suivant un travail analogue à celui qu'effectua Lamarck vis-à-vis des formes naturelles différenciées par ses prédécesseurs. L'esprit des formes est un. Il circule au dedans d'elles comme le feu central qui roule au centre des planètes et détermine la hauteur et le profil de leurs montagnes selon le degré de résistance et la constitution du sol. Les images des dieux sont aussi instables que possible, même s'il s'agit des dieux d'un même peuple,

précisément parce qu'elles représentent, dans le monde des apparences, la circulation invisible d'une force permanente, et décidée à briser ou à déformer les obstacles, qui parcourt ses artères, anime ses nerfs, soude et sale ses os depuis l'origine de l'homme. C'est la permanence de cette force qu'il s'agit de retrouver et de mettre en lumière sous la diversité et la variabilité des symboles qui la dissimulent. Je ne demande pas mieux qu'on la qualifie de Dieu, à condition qu'elle reste insaisissable en son essence et ne laisse apercevoir de temps à autre qu'un aspect plus ou moins essentiel, plus ou moins profond de son être, que la tâche du poète est précisément de révéler avant qu'il s'évanouisse pour toujours. Un mythe fort émouvant de la cosmogénie polynésienne nous apprend qu'un dieu ne devient dieu qu'au moment où il devient forme. C'est vrai. Mais il est vrai, aussi, qu'au moment où il devient forme, il commence de mourir.

Ainsi, l'œuvre exprimant l'unanime drame plastique est pour nous d'autant plus poignante qu'elle s'efforce de donner plus de stabilité et d'imposer des lois statiques plus durables à une image de la vie qu'elle sent plus instable et plus entraînée dans le devenir par un dynamisme plus impérieux. Toute l'histoire d'un artiste, toute l'histoire d'une école, toute l'histoire de l'art est dominée et conditionnée par ce drame, — par l'impérissable désir de retenir la vie universelle qui nous échappe à tout instant, dans l'image capable de la définir pour toujours. Si l'on ne conçoit pas cela, aucune forme d'art n'est intelligible en dehors du naturalisme le plus étroit. Si l'on conçoit cela, les formes les plus éloignées des apparences de la vie, — l'art aztéque, par exemple, qui est à peu près illisible au premier coup d'œil et réunit, dans ses équilibres de masses, les objets et les organes les plus hétéroclites et souvent les moins définis, — deviennent immédiatement et pleinement intelligibles. Elles conquièrent cette vertu de viabilité surnaturelle où communient les plus hautes expressions du lyrisme, ivresse de la vie montante prenant conscience de son ascension. Le modeleur de dieux, au fond, c'est l'univers spirituel courant sans cesse à la

poursuite de son centre de gravité qui s'offre et se dérobe tour à tour à son étreinte. Il n'est que l'humble et merveilleuse image de l'ordre cosmique lui-même, cet état d'équilibre provisoire entre deux chaos. Ceux qui nient que l'art soit utile voudront bien se représenter ce qu'il adviendrait de l'homme, si la force qui maintient les planètes dans leur orbite cessait tout d'un coup d'agir.

Ce sont là de bien grands mots peut-être, si l'on songe à telle fable de La Fontaine, à telle figurine béotienne, à telle enluminure persane, à telle folle jeune femme de Fragonard offrant entre deux doigts la fraise de son sein. Cependant pourrions-nous saisir la grâce la plus furtive, goûter l'accord discret des tons les plus délicats, pénétrer l'angoisse ou la douceur de ces yeux qui nous regardent, si des antennes subtiles, parties des centres secrets de notre sensibilité, ne l'unissaient infailliblement à leurs attractions mystérieuses, si impondérables soient-elles, par des lignes de force assurant la solidarité physique, et biologique, et spirituelle de leur structure et de la nôtre, et affirmant la présence, en elles comme en nous, de deux besoins d'harmonie analogues que leur accord inattendu enivre de sécurité? Il n'y a rien d'incompatible entre cette certitude mathématique que nous cherchons confusément dans l'œuvre d'art et sa vie toujours fuyante et toujours attirante que nous ne pouvons y surprendre que par éclairs. Nous goûtons, bien au contraire, dans cette fuite perpétuelle, une obscure consolation, sitôt du moins que nous savons qu'elle tourne sans lassitude autour d'un centre qui existe en nous comme en elle, bien que nous soyons incapables de le situer et de le fixer pour toujours. Ainsi le drame reste ouvert, et cette angoisse indéfinie de l'homme qui lui offre, jusqu'à ce que l'univers ait cessé d'exister pour lui d'abord, pour son espèce ensuite, un champ sans limite visible d'émotion et d'activité. Je pense que c'est le caractère à la fois logique et flottant, tragique et consolant de l'art qui veut que toutes les définitions qu'on en a données et en donnera soient restées et doivent rester incomplètes. L'art, qui est notre raison d'être, ne périra qu'avec nous. C'est lui qui nourrit et

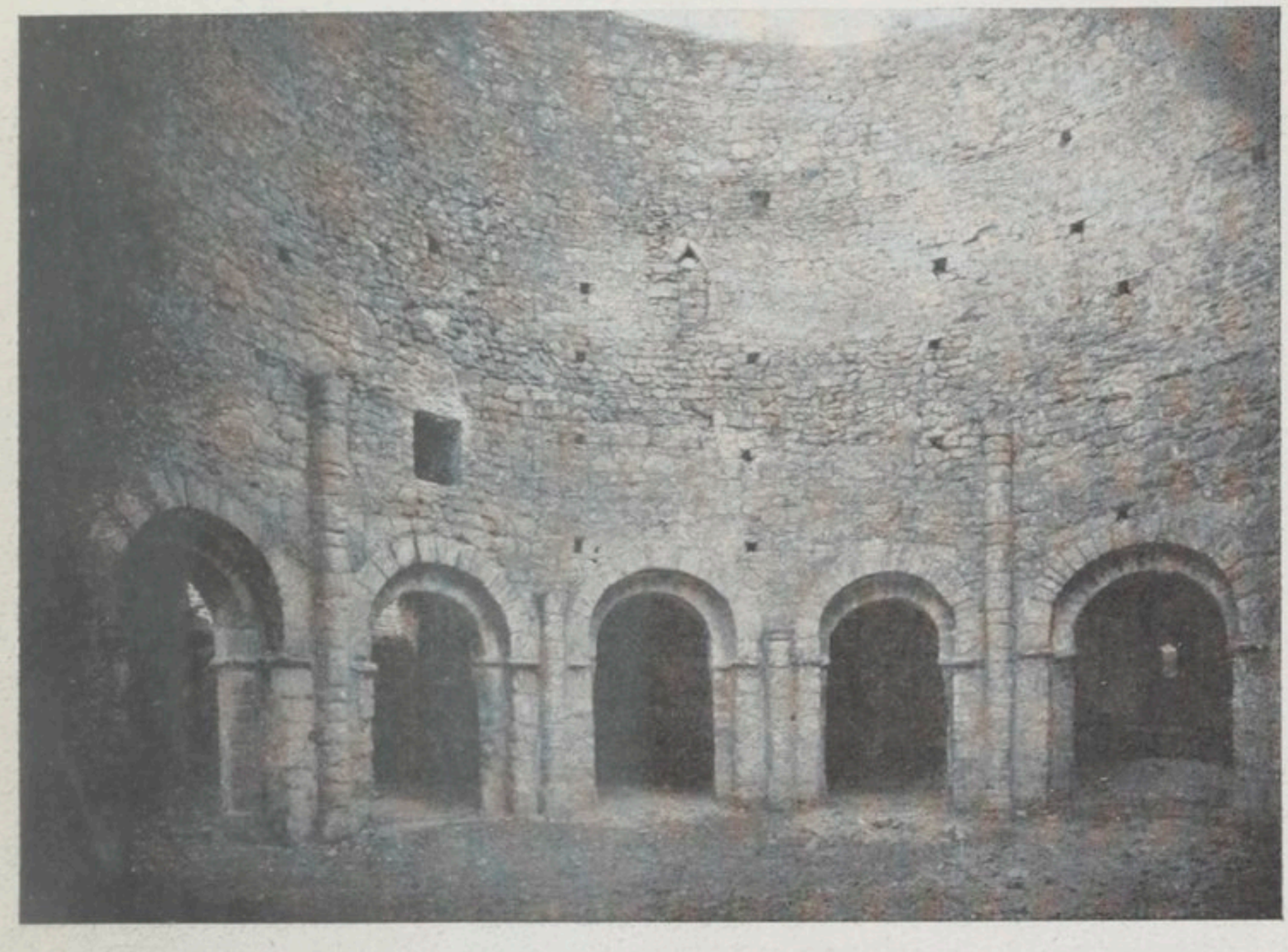
maintient notre énergie spirituelle. C'est lui qui nous livre le secret de l'effort sans espoir mais nécessaire de Sisyphe. L'homme sort des cendres de l'homme et revoit la face divine dès qu'il surprend des germes dans les cendres de l'autel qu'il a renversé.

Je crains de ne pas être parvenu à maintenir, entre les pages de ce livre, cette circulation grandiose d'énergie qui rend aussi sûrement solidaire la moindre image d'oiseau trouvée dans les sables d'Egypte d'un aéroplane actuel, que la plus effacée des silhouettes de mammouth gravée sur les parois du Fond de Gaume de la pagode de Sriringam ou du Parthénon de Périclès. J'aurais aussi voulu montrer comment la statue arrachée d'un temple quelconque reproduit les profils mêmes de ce temple entre ses plans dont les ondes mouvantes vont saisir dans l'espace, pour les incorporer à elles, les passages et les reflets qui déterminent la peinture et font naître de la peinture, par leurs rythmes enchevêtrés, des harmonies invisibles d'où la musique jaillira. J'aurais voulu, enfin, réduire à quelques rapports évidents l'innombrable complexité des relations révélées par la variété innombrable des images, et la profondeur des abîmes que leur étude creuse en nous. Il me semble en effet probable que les rapports exprimés par Phidias, par exemple, bien qu'ils nous paraissent simples, n'en restent pas moins essentiels, et que si l'ébranlement qu'inflige une cathédrale ou une symphonie de Beethoven à notre sensibilité est plus nombreux et plus intense, c'est que les éléments analytiques exprimés par elles ne font pas encore aussi intimement partie de nous que les idées où l'esprit de Phidias reconnut autrefois ses sources. Ce que nous appelons « profondeur » est peut-être au commencement de chacune de nos enquêtes. On retrouve, chez les penseurs d'avant la venue de Phidias, des intuitions aussi complexes que celles des philosophes de l'Inde ou de l'Allemagne, intuitions qui contribuent toutes à former l'harmonie intellectuelle en apparence très épurée de Platon. Une courbe unique exprime un jour ce qu'évoquaient confusément jusqu'alors cent courbes enchevêtrées. La simplicité est une incessante

conquête que des embûches attendent à tous les tournants de la route et qu'il n'appartient qu'aux poètes d'arracher à la somme immense et toujours renouvelée de l'inconnu.

Je n'ai donc pas pu, je n'ai pas su être plus simple. Et peut-être, après tout, n'est-ce point là ma fonction. Je regarde danser, hélas! je ne suis point un danseur. L'être le plus candide peut sentir, *ou même* exprimer *le plus admirable poème que l'être le plus compliqué se montrera toujours incapable de* comprendre *et d'*expliquer. *Tant qui créent ou agissent avec leur puissance directe alors que moi je souffre et doute de saisir une solution qui ne cesse de me fuir. On peut trouver dans le moindre croquis d'un maître — ou peut-être bien d'un petit garçon qui dessine en tirant la langue — de quoi ruiner l'édifice que j'ai tenté de bâtir et qui représente trente années de méditation. Dieu est un enfant qui s'amuse, passe du rire aux larmes sans motifs et invente chaque jour le monde pour le tourment des abstracteurs de quintessence, des cuistres et des prédicants qui prétendent lui apprendre son métier de créateur.*

(Daumier.) FIG. 2.



(Tple roman France-Bretagne.) FIG 3. Cl. M. H.

LE GRAND RYTHME

I

Plus j'avance, plus j'observe, plus je me regarde vivre, moins je conçois qu'il soit possible de considérer l'histoire des peuples et l'histoire de l'esprit autrement que comme une série d'alternances tantôt rapides et tantôt précipitées, de désintégrations par la connaissance et d'intégrations par l'amour. C'est le rythme que Laplace, Lamarck, Spencer surprennent dans l'évolution du drame universel même,

1

partant de la phase originelle où la nébuleuse se forme, pour aboutir à la phase terminale où les soleils brisés et les planètes mortes rentrent dans la poussière des cieux, en passant par les étapes successives qui vont de la matière à la vie, de la vie à l'esprit, de l'esprit à la matière où il se perd et se retrempe, après qu'il l'a conçue et ordonnée un moment. C'est le rythme du drame chimique où la synthèse et l'analyse s'engendrent alternativement. C'est le rythme du drame physiologique où la systole et la diastole tour à tour lancent la vie à la périphérie et l'y reprennent, empoisonnée et engourdie, pour la refaire. C'est le rythme du drame biologique où, de la cellule sexuelle, surgit l'aventure de l'organisme supérieur que la faim et l'amour portent à recréer la cellule sexuelle pour se précipiter, par elle, dans un organisme nouveau.

Cl. Giraudon.
FIG. 4.
GRÈCE *(VIIe s.)*

Ce que nous savons de l'Histoire est encore et sera probablement toujours peu de chose. Peut-être, et sans doute, ne fait-elle que commencer. Mais il faut se résigner à ne rien apprendre d'elle si l'on ne se décide à chercher dans son déroulement une action, confuse à coup sûr, dont on puisse saisir l'aspect quand on la regarde de loin et qu'au lieu de la considérer selon ses soi-disant progrès, ses soi-disant reculs, ses prétendues intentions ou nos prétendus intérêts, on y cherche résolument ce rythme où l'esprit tantôt déterminé par ses événements, tantôt réagissant pour les organiser, ne joue qu'un rôle de régulateur, mais de régulateur unique. Déjà, dans ce qui reste d'elle, ce résidu d'intelligence qui persiste à la surface de ses mouvements intérieurs et y persiste seul quand tout a disparu de ces mouvements mêmes

— le poème verbal qui s'inscrit dans le livre, le poème plastique qui s'inscrit dans le monument, le poème scientifique qui s'inscrit dans la formule, — il semble qu'une courbe assez nette apparaisse, dont les ascensions représentent des périodes d'association, et les descentes des périodes de dissociation morale entre les hommes, avec un maximum de cohésion aux sommets de la courbe, un maximum d'anarchie à ses points les moins élevés. Les saint-simoniens qualifiaient d' « organique » et de « critique » ces périodes alternantes. Mais ils n'ont pas cherché à en saisir le témoignage, à mon sens irréfutable, dans les idoles, les temples, les habitations, les tombeaux. Si l'on parvient à découvrir ce caractère dans ces formes, je crois qu'on est autorisé à l'étendre à l'Histoire entière dont elles constituent pour ainsi dire la cristallisation spirituelle, la vie la plus haute de l'âme arrêtée en lettres de pierre au moment où elle se contredit et se déchire dans le drame des événements.

Cl. Giraudon.

FIG. 5.

FRANCE *(XIe s.)*

A coup sûr, dans les faits étudiés de trop près, ce rythme n'apparaît pas aussi simple. Il y a des brisures, des bavures, des empiétements. Il y a, dans le bronze, une paille. Une fissure zèbre l'architrave. Un sentiment nouveau s'éveille, qui fait trembler la pyramide ou trébucher le danseur. Il arrive, par exemple, que chez un peuple en pleine et régulière évolution, une invasion pacifique ou guerrière rompe, disloque, ou simplement dévie la courbe de cette évolution. Sur les thèmes essentiels de la symphonie historique, qui sont tantôt l'accord de tous les éléments

spirituels introduits par la multitude dans le monument, tantôt la définition, dans les œuvres individuelles, de ces éléments dispersés à la recherche d'une communion nouvelle, d'autres thèmes s'enchevêtrent, des synthèses provisoires, des recherches d'équilibre embryonnaire aussitôt brisées, des essais qui s'ébauchent, ou avortent, ou ne durent pas. Au sein de l'analyse intellectuelle qui caractérise l'esprit hellénique décidément en dissolution à partir de Socrate, la synthèse morale qui définira le christianisme balbutie déjà, même dans la forme plastique, groupes gesticulants, yeux qui s'enfoncent sous l'orbite, jeux équivoques de lumière à la surface des statues. Au sein de l'analyse occidentale, d'autre part, quand la cathédrale se disloque en France, quand le palais florentin ou siennois lui-même perd la pureté de ses profils et s'encombre d'ornements, l'organisme moral du protestantisme tente, sur les débris de l'organisme esthétique du catholicisme, d'édifier un monument nouveau. Cependant, malgré ces accidents, ces sursauts, ces reculs, ces contradictions apparentes, l'alternance grandiose de l'illusion religieuse qui dresse les temples dans une fureur d'amour et de

FIG. 6. Cl. Mansell.
GRÈCE *(Commencement VIe s.)*

la connaissance critique qui les renverse pour ouvrir, par une enquête minutieuse, d'autres chemins à l'esprit, reste une réalité permanente, et décisive à mon sens.

Voici l'affirmation dorique, l'unité architecturale coïncidant partout avec une unité mythique indiscutée, le monument austère où la piété unanime des foules inscrit, sur les frontons et les métopes, la danse immobile des formes, la certitude rude et saine que trahit la pureté des profils. Voici les chapiteaux ornés, la colonne frêle et cannelée, la statue isolée et de plus en plus remuante, l'artiste hors du chantier commun, dans l'atelier privé et dans le monde, le drame arraché aux conventions collectives du théâtre pour entrer dans les méandres individuels de la sophistique et du roman, la religion rongée par l'analyse, la sensualité tournant à l'érotisme pour corrompre le sentiment, l'intelligence instituant l'expérience pour substituer une vérité fragmentaire à une vérité universelle. Voici, après Eschyle, Aristote. Voici l'affirmation chrétienne, le dogme catholique bloqué dans le temple roman dont l'épaisseur et la continuité expriment sa cohérence, le rythme rigoureux des figures étirées qui peuplent ses chapiteaux et ses tympans, plus tard l'essor des piliers, le planement des voûtes, l'élan du peuple entier vers l'espoir invincible que l'univers n'est que le symbole sensible d'un monde merveilleux promis

FIG. 7. Cl. Giraudon.
FRANCE *(Première moitié XIIe s.)*

à l'unanimité, à l'ingénuité de la foi. Voici, dans les arêtes mêmes de ces voûtes, dans ces figures qui s'amenuisent et se compliquent peu à peu, une curiosité qui naît, grandit, s'affirme conquérante et tyrannique, et le symbole disparu et l'objet scruté pour lui-même, la fleur naissant du germe, l'amoureuse étudiée dans la vierge-mère, l'homme jaillissant du dieu. Voici le caractère d'imprimerie remplaçant la pierre ouvragée, l'esprit rué à la conquête du bonheur terrestre, devenant cruel pour l'atteindre et découvrant, derrière le seuil paradisiaque de la connaissance où il entrait tout ébloui, l'enfer du doute et du remords. Voici Montaigne, puis Pascal, après Dante et saint Thomas. Hier, ici comme là, l'homme allait au-devant du monde, cherchant à s'y incorporer en une vaste unité religieuse où son panthéisme intuitif s'affirmait dans son instinct à concevoir le monument selon le plan universel. Aujourd'hui, ici comme là, il rétrécit le monde jusqu'à lui, cherchant à l'incorporer à son être dans une étroite unité personnelle où son anthropocentrisme raisonné s'affirme dans son application à exprimer ses sentiments. Socrate songeant, vers la fin de ses jours, à réapprendre la musique, est le symbole conscient de cette oscillation géante qui balance sans arrêt notre histoire spirituelle des cimes de l'ivresse mystique aux cimes de la raison. Quand on a parcouru en tous sens le territoire clair, mais limité de l'intelligence, on se retrouve un jour ou l'autre au bord du gouffre de l'inconnaissable où le besoin enivrant d'une illusion nouvelle reparaît.

II

Si cette ébauche vous semble un peu trop schématique, imaginez l'évolution d'une statue grecque qui serait née vers le milieu du VIIe siècle pour arriver au terme de sa croissance

FIG. 8. Cl. Alinari.

GRÈCE *(Seconde moitié VIe s.)*

FIG. 9. Cl. Houvet.

FRANCE *(Seconde moitié XIIe s.)*

vers le milieu du IIIe, soit pendant quatre cents ans. Et suivez du même regard la marche du corps politique qui vous livrera, si les formes ont quelque logique, la signification du rythme auquel elle doit obéir.

Dans la société hellénique telle que nous la connaissons, vers le VIIIe siècle de l'ère ancienne, par exemple, le mythe règne sans conteste. Il atteint même sa phase de pleine cristallisation. Il est, pour les hommes de la tribu, l'unique raison de naître, d'aimer, de souffrir, de mourir. Commune, universellement admise, du moins dans la même tribu, la croyance ne laisse au doute aucune prise. Certes, Dieu n'est pas un. Il est au contraire multiple. Mais la croyance est une. Et c'est cela qui est divin. C'est sur cette croyance seule que repose le principe moral unitaire sans qui ni la cité ni la famille ne seraient. Le mariage est saint, donc indissoluble. Le célibat interdit. Moralement, l'enfant n'existe qu'en fonction du père, qui lui-même n'existe qu'en fonction des ancêtres morts dont les sépultures sanctifient — et même légitiment — la propriété. Non seulement l'individu n'existe pas, mais son existence serait contraire à la conception même du foyer qui est peut-être le noyau, peut-être la contraction de la cité (1), en tout cas fait avec elle un organisme indissoluble dont rien, sans ruiner l'une ou l'autre, ne saurait être retranché. La liberté de l'être humain n'est ni conçue, ni concevable hors le groupement familial qui ne conçoit pas non plus la sienne hors de son enclos et de ses dieux, le groupement familial voisin la limitant de toute part. La société humaine entière plonge dans la divinité diffuse de la nature personnifiée par les dieux qui la rattachent à elle par les mille liens du rite où la loi prend son appui. La sainteté du sol est une réalité d'autant

(1) Du point de vue où je me place, il importe peu que la famille, comme le voudrait Fustel de Coulanges, soit l'embryon de l'État ou que l'État, comme le croient les sociologues d'aujourd'hui, soit antérieur à l'organisation de la famille. Quand le grand art collectif apparaît, État et famille sont profondément solidaires et constituent le cadre social, en apparence indestructible, où se développe cet art.

plus inexorable qu'elle représente un style spirituel plus menacé par la tribu rivale, et plus difficile à maintenir. L'univers moral est un bloc.

Or, à ce moment-là, la *Xoana,* l'idole primitive taillée dans du bois d'olivier, n'est qu'un embryon presque informe, une poupée pauvrement équarrie où les formes sont indiquées par le procédé symbolique de l'enfant qui dessine sans regarder et fait un grand rectangle pour le corps, un rectangle plus petit pour la tête, deux rectangles plus étroits et plus allongés pour les bras (1). Elle est, aux statues du siècle suivant, ce que sont aux plus vieux sanctuaires de marbre ces maisons de paysan qu'on voit encore de nos jours dans certaines campagnes grecques : quatre poteaux verticaux qui deviendront le péristyle, quatre poteaux horizontaux qui deviendront l'architrave (2). Elle satisfait au plus fruste des besoins spirituels, comme cette cabane au plus fruste des besoins matériels. Presque aucune différenciation n'existe encore, dans l'esprit de qui les a faites, entre les éléments naturels que l'une et l'autre utilisent pour la croyance ou l'abri et le sens de cette croyance et le confort de cet abri. La gangue qui l'étreint, c'est la croyance commune. Les membres en sont prisonniers, comme l'individu du principe social dont il n'ose, et ne peut, et ne veut pas s'affranchir, dont il ne songe même pas à s'affranchir, parce que cet affranchissement prématuré entraînerait tout de suite sa perte. Il ignore les rapports qui le rivent à ce principe, le régime des castes les lui imposant pour son bien. La société, comme l'idole, est impersonnelle, figée, pour ainsi dire symétrique. Les écrivains du temps sont des légistes que l'esprit des dieux inspire quand ils psalmodient, en prose rythmée, les versets de la sainte loi.

Un demi-siècle. Grâce aux frictions des familles entre elles, la famille, encore aussi ferme, est pourtant devenue moins rigide que la cité. Elle lui infuse une vie de plus en

(1) Fig. 4.
(2) Fig. 130

FIG. 10. Cl. Alinari.

GRÈCE *(Première moitié Ve s.)*

plus organique. La multiplication des cellules sociales élargit leur horizon, cependaut qu'une aristocratie étayée sur une morale intacte, et croyante dans l'intérêt de sa propre conservation, rappelle le ciseau qui tranche dans le marbre les plans les plus sommaires et les plus rigides profils. L'idole est devenue plus dense. Elle tend vaguement à la forme circulaire, comme pour assouvir un besoin primitif de continuité et d'unité. Un instinct architectonique aussi confus qu'essentiel s'affirme dans les bras pendants, les jambes parallèles, les épaules horizontales, le torse presque conique où les têtes des os et les masses musculaires ondulent déjà faiblement, tout un ensemble raide et dur dont les éléments symétriques accusent le souci d'un rythme élémentaire comme de deux pieds frappant en cadence le sol ou de deux mains se heurtant l'une l'autre à intervalles réguliers (1). Aucune individualité. Bien qu'on la dise tel athlète, elle est un monument imperson-

(1) FIG. 6.

nel qui représente n'importe quel athlète, m'importe quel homme nu. Elle n'offre avec la statue ionienne, qui vient des îles de l'Égée à sa rencontre vers le même temps, qu'une différence de qualité ethnique, l'esprit restant le même et dégageant des rapports identiques des mêmes éléments interrogés. Les statues doriques sont des hommes, les statues ioniques sont des femmes, celles-là dures, tout d'une pièce, celles-ci sensuelles, équivoques, soumises à des plans plus furtifs, avec une tendance à la sphéricité plus insinuante, des membres plus emprisonnés (1). Mais, ici comme là, c'est toujours de l'architecture : rien ne sort, rien ne peut sortir de ce cylindre vertical où tous les mouvements et toutes les saillies se perdent, comme les nœuds de l'arbre, avant la naissance des branches, dans la masse du tronc rugueux. Serrée, tendue, gonflée dans cette gaine, la vie profonde y prend un caractère engourdi, somnolent encore, mais d'une impressionnante et irréductible unité.

Un demi-siècle. L'antagonisme croissant des intérêts, les abus de l'aristocratie créent dans les masses populaires des courants sourds, qui secouent l'édifice faiblement d'abord, mais assez pour y éveiller des be-

FIG. 11. Cl. Houvet.
FRANCE *(Première moitié du XIIIe s.)*

(1) FIG. 134, 135.

soins nouveaux, des idées nouvelles. Si la solidité des castes semble encore inébranlée et peut paraître même accrue, car elles sentent menacée leur intégrité première, leur hermétisme est moins complet. Voici les héros, les chevaux de Delphes, les *Cariatides* de Cnide, les *Orantes* du vieux Parthénon. Dans ces statues émouvantes, où le mâle dorien et la femelle ionienne s'observent, mais refusent de s'unir, le plan s'affirme, dès l'abord, comme une idée plus définie, un peu moins noyée dans l'ensemble, parcouru d'un large frisson. Il s'efforce de sortir d'une formule architectonique anonyme pour édifier, dans l'argile qu'il sculpte, une idole autonome bougeant un peu, un étrange sourire aux lèvres, un pied ou un bras en avant. Le passage, encore rugueux, anime un peu les profils, fait onduler sourdement les surfaces. L'équilibre des masses s'ébauche, succédant à leur symétrie, et c'est au mouvement des puissances profondes parcourant la forme en dedans que les plans doivent leur vigueur (1). Le cylindre est vivant, les nœuds et les bourgeons affleurent, les branches vont pousser du tronc. Les écrivains du temps sont des poètes philosophes qui créent un système du monde, un appareil monumental à peine ébauché, mais grandiose et circulaire, qui émerge péniblement du mythe sans vouloir ni pouvoir se séparer de lui. En pensée, en politique, comme dans l'idole elle-même, l'individu s'esquisse dans quelques cerveaux monstrueux.

Un demi-siècle. Par tribus, par partis, par classes, des groupes ardents s'organisent, encore raides, presque mécaniques, où, si l'instinct des intérêts et des besoins antagonistes s'affirme déjà puissant, les consciences individuelles de chacun de leurs éléments ne savent pas encore se définir. Le drame naît sur le théâtre parce qu'il naît dans le corps social. Si Eschyle fait peser sur l'homme les lois impitoyables de la coutume et du destin, une lueur grandit en lui, dont Prométhée a pris à Dieu l'étincelle animatrice. C'est elle,

(1) Fig. 8.

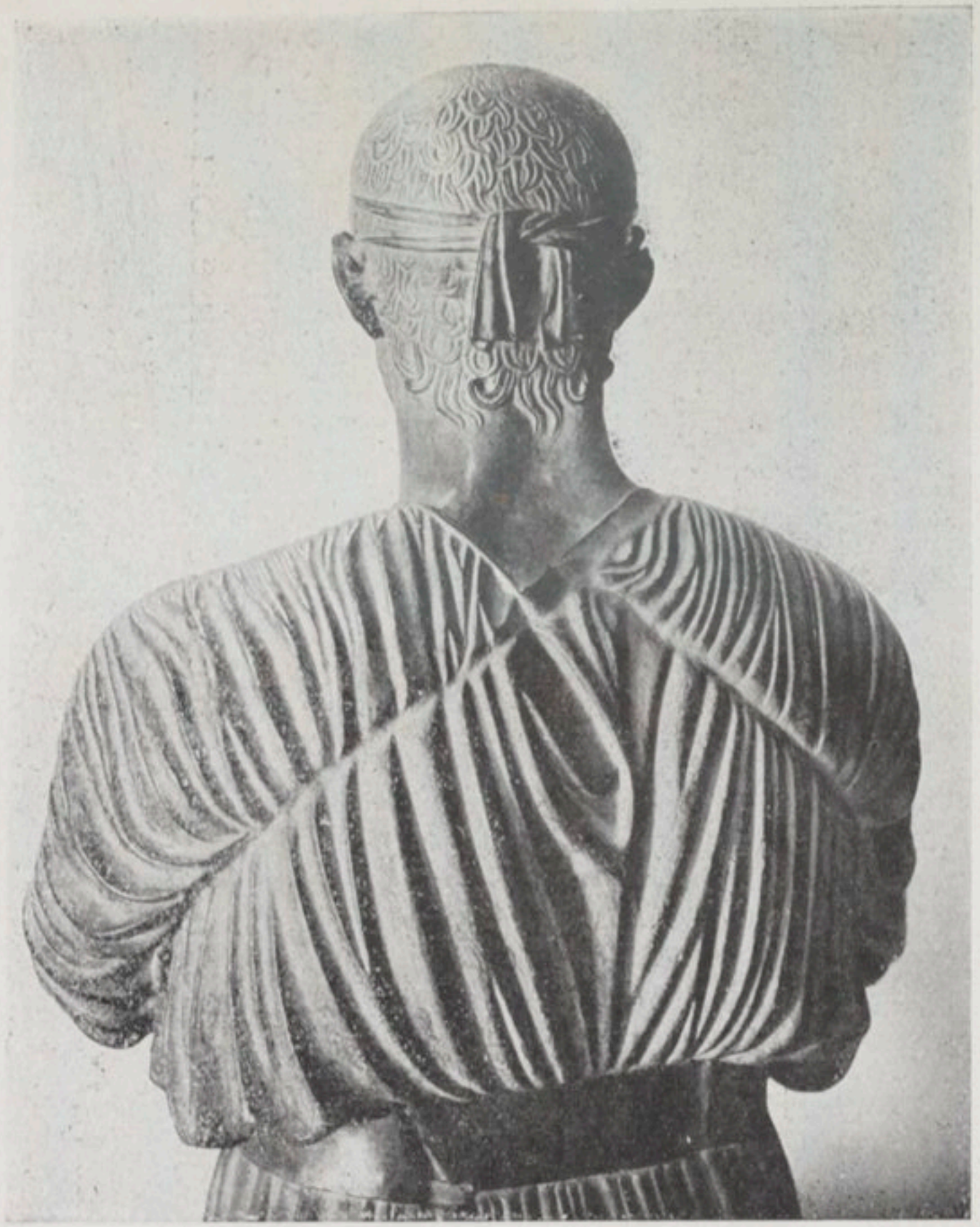


FIG. 12. Cl. Giraudon.

GRÈCE *(Première moitié Ve s.)*

FIG. 13. Cl. Houvet.

FRANCE *(Première moitié XIIIe s.)*

désormais, qui constitue le centre unique autour duquel, dans l'idole de ce temps-là, les masses gravitent, comme s'il s'agissait pour l'homme qui tente de se définir, de ne pas quitter encore le cercle profondément creusé autour de son action par les ancêtres, afin qu'il puisse approfondir et unifier cette action. Rude encore, mais moins tendu, le plan recueille la lumière qui l'unit aux plans voisins par des passages saccadés, mais continus, et de toutes parts orientés à construire, ou plutôt à suggérer la même surface tournante. On voit l'*Aurige* et les guerriers d'Egine émerger du moule uniforme dont la rondeur presque absolue enfermait leurs mouvements (1). Dégagée de l'architecture, monument complet elle-même, pleine, définie, circulaire, la statue trouve ses rapports avec la vie universelle et reconnaît sa place au milieu de tout ce qui est. Le mythe est presque intact encore, mais son sens symbolique affleure aux cimes de l'esprit.

Un demi-siècle. Et nous touchons au point d'oscillation suprême où, dans un instant imperceptible et peut-être irréalisé, à mi-chemin de la sculpture qui raconte, aux frontons d'Olympie, la lutte antithétique entre les puissances de l'âme et les puissances de l'instinct, et des frontons déjà moins poignants de Phidias, l'hellénisme va définir le drame moral essentiel qui justifie l'existence de l'homme. Le choix s'impose à lui, un choix décisif. L'enivrement d'appartenir à un corps social cohérent qui oriente tous ses gestes, à une croyance commune qui lui indique sûrement ceux qui plaisent aux dieux et ceux qui ne leur plaisent pas, de provoquer, par tous ses actes, l'approbation unanime des morts, et d'autre part le désir d'explorer les nouvelles régions morales que la curiosité, l'intérêt, un désir vague mais ardent allume et développe dans son âme, son âme à lui, cet être personnel et sans doute unique dont les exigences s'accroissent, sont en présence dans son cœur. Entre les partis politiques à peu près d'égale force, une lutte incertaine et furieuse commence,

(1) Fig. 6, 12.

marquée par des victoires, des défaites alternatives, parfois un accord d'une heure qu'impose un puissant esprit. La famille, solide encore, est devenue le foyer d'une autre lutte, plus sourde, où la personnalité des enfants, des femmes, qui grandit en conscience, en appétits, en dignité, ne trouvera plus ses limites que si la dignité, et la conscience, et les appétits de son chef demeurent dans le cadre de ses devoirs et de ses droits. La poursuite de la richesse, des jouissances et des honneurs publics qui s'y attachent, développent le caractère, l'audace, l'adresse, la fourberie de l'homme qui la veut. Le pouvoir de résoudre ces conflits universels qui appartient dans la famille au père, et au maître dans la cité, trouve son expression dans la fermeté héroïque qui permet à Sophocle d'introduire, face à l'ivresse confuse de la vieille unité morale représentée par le chœur, la volonté de l'homme noble où l'intelligence s'éveille pour combattre l'univers fatidique tout entier ligué contre lui, comme elle permet au sculpteur de la même époque d'établir, entre les masses contrastées et les gestes antagonistes, un équilibre victorieux du désordre et du chaos qui les force à rentrer dans un même ensemble et à les lancer du même élan dans un mouvement continu. La statue, où le mâle dorien et la femme d'Ionie se pénètrent dans une étreinte que la souplesse de Myron et la vigueur de Polyclète nouent et dénouent tour à tour, agit, marche, combat, repose dans une auguste liberté. Elle n'est plus seulement architecture par elle-même. Elle entre, avec ses voisines, dans un organisme plus complexe, ondulations monumentales combinées où les formes, pourtant séparées, réalisent, par leur succession, une mélodie plastique dont les courbes se balancent (1). C'est comme les rameaux déployés du même arbre — hier l'*Aurige* — qui se tordent et s'enchevêtrent, mais que la sève parcourt jusqu'à leur extrémité. On retrouve, dans la statue, toute l'harmonie de l'ensemble qui lui-même emprunte à la statue la loi de son autonomie.

(1) Fig. 14.

Ce sont des plans larges et nus dont toute la surface vibre, de longs passages silencieux qui les unissent et les animent dans un bercement sans fin. La poursuite ininterrompue des grandes houles expressives s'exerce avec l'énergie même qui lance le sang dans les veines et bande les aponévroses et les muscles sous la peau. La flamme spirituelle court dans les intervalles de silence, pour solidariser les formes d'un bout à l'autre du fronton.

FIG. 14. Cl. Buloz.
GRÈCE *(Milieu Ve s.)*

A cet instant, et de haut et de loin, si on se refuse à voir les accidents de la route, une harmonie puissante règne. Les partis sont animés d'une vie telle que leur nécessité respective s'engendre réciproquement. L'homme est face à face avec l'homme. Il appartient avec lui à une société dont le principe est accepté de tous si ses antagonismes et ses contradictions se vivent. Le plan, dans la technique sculpturale, n'est que la persistance nécessaire des lois religieuses et sociales que l'éveil décisif de la conscience individuelle unit au plan voisin par l'ondulation du passage et la ligne du profil. La tragédie et la sculpture vivent dans la forme harmonique de leurs éléments contrastés parce que, si l'homme

s'affirme, le dieu n'a pas quitté l'homme et se confronte à lui par l'instinct et la conscience, par la sensualité et la raison, par l'idée et la réalité dans le cœur même du héros.

Un demi-siècle encore. Et voici l'homme libre, tout au moins de se définir. Il l'a voulu. Il n'a pas le droit de se plaindre si progressivement le doute, l'inquiétude, l'angoisse l'envahissent à mesure que la famille se disloque, que la loi

FIG. 15. Cl. Houvet.
FRANCE *(Milieu XIIIe s.)*

fléchit ou change, que la cité devient tantôt trop indulgente, tantôt trop exigeante à son égard, que les mythes sont discutés et que le besoin de jouir grandit avec l'oisiveté, le célibat, la fortune, l'introduction au foyer de femmes étrangères, l'introduction sur l'agora d'esclaves affranchis, de métèques naturalisés, l'introduction dans l'esprit, qui s'effémine et se complique, d'idées, d'images inconnues inventées par les philosophes, importées par les voyageurs. Les grandes synthèses cosmiques sont oubliées ou négligées, l'homme étant rentré en lui-même et y entraînant avec lui le dieu diffus qui hier peuplait le monde et vivait sous tous ses

FIG. 16. Cl. Anderson.

GRÈCE *(Fin_Ve s.)*

visages où le poète primitif les cherchait ingénument. Au légiste a succédé le moraliste, au théologien le psychologue, au philosophe le sophiste. Euripide, sur le théâtre, oublie ou provoque les dieux, fouille l'être réel pour lui ravir son secret. Socrate prétend apprendre à l'homme à se connaître et n'aperçoit rien dans le monde, hors de cette connaissance, qui le puisse intéresser. Aristophane a beau livrer Socrate et Euripide aux rires de la foule, il marche du même pas qu'eux, puisque la critique sociale monte sur les planches avec lui. La dialectique de Platon ramène à l'intérieur de l'être le principe de l'unité. Ce n'est pas par hasard que la démocratie triomphe à cause du besoin croissant d'égalité politique dont le citoyen émancipé réclame l'assouvissement. Voici que devient tyrannique l'arme qu'il a réclamée — pénétration des projets et des intérêts d'autrui, ruse pour les déjouer, attention toujours en éveil pour profiter des circonstances, pour provoquer le drame ou en tirer parti, esprit critique grandissant aux dépens de l'intelligence constructive — et qu'elle isole de l'ensemble l'objet poursuivi et traqué avec une attention trop méticuleuse et le souci trop

mesquin du détail. L'enquête d'Aristote disperse à l'infini l'observation la connaissance, le caractère de cet objet. Ce n'est pas non plus par hasard qu'il est le contemporain de Lysippe et que la science anatomique, qu'il fonde, apparaît à l'heure même où le modelé musculaire se substitue peu à peu au plan architectural.

Non seulement, en ce temps-là, la statue est dégagée de la gangue originelle, mais elle oublie que cette gangue fut. L'inquiétude obstinée, la sensualité l'environnent. Considérée, puis caressée avec un amour insistant, elle laisse tomber les voiles qui faisaient couler sur elle des transparences et des méandres de ruisseaux (1). La forme gagne en sensibilité ce qu'elle perd en énergie. En outre, la statue qui, un siècle plus tôt, ayant ramassé sa puissance, aspirait à se plonger dans les groupes décoratifs, aspire à s'en isoler de nouveau et n'y reste qu'à contre-cœur. Individualisée, elle s'essaie aux gestes inédits, aux attitudes pensives. Au risque de la disloquer, ses éléments constitutifs étudient leur propre structure. Elle ne tardera pas à rencontrer Praxitèle qui éveillera tendrement en elle les centres de la volupté. Après lui le

Fig. 17. Cl. Giraudon

France *(Fin XIIIe s.)*

(1) Fig. 16.

Fig. 18. Cl. Alinari.

Grèce *(Première moitié IVe s.)*

passage psychologique va profiter de l'hésitation du plan et du flottement du profil pour empiéter sur leur domaine, brouiller, dans un confusionisme grandissant, les rapports essentiels et simples qu'ils révélèrent dans l'objet, et par là s'éloigner des contacts vivifiants de cet objet avec le monde. L'individu n'est plus fonction du monde. C'est le monde qui devient fonction de l'individu. Et comme l'individu n'est pas forcément un démiurge, il ne va plus réinventer le monde qu'au hasard de ses impulsions.

Un demi-siècle plus tard, on saisira facilement les causes sociales profondes de la dernière étape de l'esprit. Les mythes, effondrés, ne soulèvent plus guère, hors les tout à fait humbles gens, que des révoltes, ou des risées. Les stoïciens et les cyniques poussent logiquement, en sens opposé, les tendances morales de l'homme jusqu'aux impasses spirituelles d'où il ne pourra s'évader qu'en renouvelant sa mystique. Tantôt sen-

suels, tantôt abstraits, les cultes de l'Est s'insinuent pour se substituer partout à la religion locale, écartelant chaque jour un peu plus l'ancienne unité de l'esprit. La croyance en l'égalité que tous proclament, en le disant ou sans le dire, puisque l'homme est l'égal de l'homme dès qu'il se considère comme gravitant exclusivement autour de l'un de ses deux pôles, — soit ses instincts dans leur bestialité la plus intransigeante, soit son esprit dans sa pureté idéale dégagée de tout lien charnel —, s'exaspère en raison directe de l'inégalité croissante des conditions. L'individu veut avoir raison contre la cité, contre la famille, bientôt contre l'individu. Son propre individualisme le désagrège peu à peu. L'idole est maintenant une image fantaisiste que le génie d'un isolé peut rendre fréquemment vivante, mais que la diffusion du métier et la vulgarisation de la culture condamnent le plus souvent à n'exprimer que les soucis médiocres de l'anecdote et de la mode aimés des âmes « libérées » cherchant à y tromper leur inquiétude, à y satisfaire

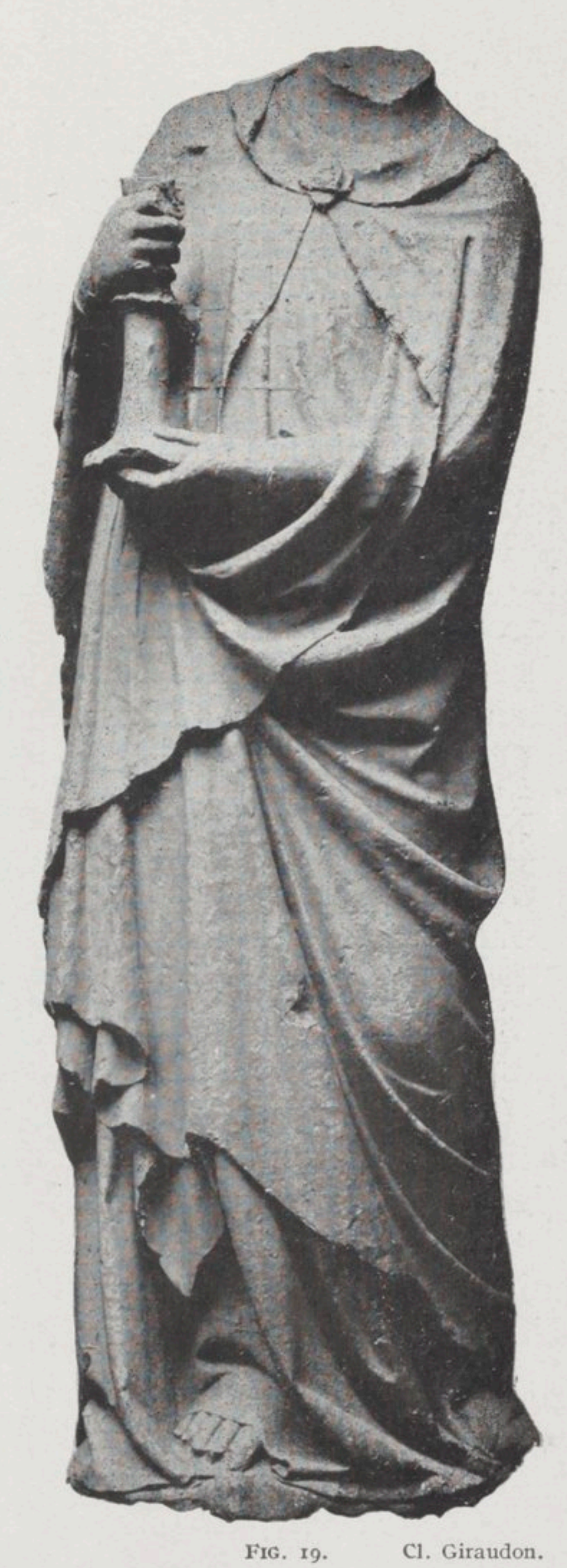


FIG. 19. Cl. Giraudon.

FRANCE *(Première moitié XIVe s.)*

leur niaiserie, à y frotter leur suffisance, à y guérir leur ennui.

La statue jouit désormais d'une indépendance égoïste qui vient accroître son tourment. Trop isolée, maintenant, elle appelle à son secours les éléments pittoresques. Son geste commence à briser le cercle idéal dans lequel elle s'inscrivait naguère presque machinalement. Le passage inonde le plan qui s'aveulit, hésite, contient mal la vie intérieure éparpillée dans le détail. L'étoffe drapée en tous sens en masque l'insuffisance (1). Le pinceau de l'ombre joue sur lui, l'efface, le rend équivoque ou menteur. Une ondulation imprécise enveloppe, comme une brume, la structure intérieure qui se dissimule et fléchit. Des parallélismes trop étroits, ou bien des mouvements trop excentriques raidissent ou désorbitent l'ensemble monumental. L'unité divague, ou se brise. Trop chargées, les branches cassent. Les rapports flottent et commencent à se nouer au hasard.

Quand règnent Rhodes et Pergame, un demi-siècle plus tard, l'organisme est décomposé. Dans l'anarchie sociale et politique grandissante, le brassage constant, sur tous les rivages d'Orient, des mystiques qui se confrontent, des sophistiques qui s'énervent, des intérêts privés qui se détruisent, des appels à la tyrannie bienfaisante et au barbare purificateur, les frontières plastiques sont forcées de toute part. L'architecture de l'idole n'est même plus un souvenir. Le modelé, ayant perdu le plan, tente de suivre pas à pas les incidents anatomiques qui brisent les profils et peuplent le silence naguère expressif des surfaces au profit de l'historiette pittoresque et du sentiment le plus banal. La gesticulation hagarde, complètement désorbitée, exprime un désordre moral d'où toute continuité de raisonnement et d'action, toute logique structurale, tout équilibre ont disparu. L'esprit qui, disloquant le plan, puis jouant avec le passage, avait quitté depuis un siècle les régions intérieures de la statue, se disperse aujourd'hui dans les mains qui se tordent,

(1) Fig. 18.

les jambes qui se tendent, les muscles qui se tétanisent, les visages qui se convulsent, les attributs envahissants et les cheveux éparpillés (1). Le centre d'attraction des masses n'est pas seulement perdu. Le sculpteur ne sait plus que ce centre existait jadis et qu'il déterminait la forme entière dont les mouvements et les surfaces gravitaient autour de lui. Dispersées à tous les incidents, à toutes les saillies de la statue, la petite sensibilité et la sensation médiocre tentent de substituer leurs cris et leur emphase au puissant sentiment global qui unissait, dans la forme monumentale, la connaissance et l'amour de l'objet à la croyance que l'objet fait partie d'un ensemble saint dont la religion, la cité, la famille, la guerre, la paix, l'aliment, la naissance et la mort sont des manifestations solidaires. On dirait que les gesticulations et les grimaces de l'idole clament son unité perdue. Ce n'est d'ailleurs plus une idole. C'est un article de bazar.

III

Si, maintenant, on suit de près l'évolution de la sculpture en France, où l'art chrétien atteint son développement le plus complet et aussi le plus émouvant, on constate qu'elle est identique, ses motifs étant mis à part, à celle de la sculpture grecque (2). Et cela au cours d'une période à peu près

(1) Fig. 20, 22, 24.

(2) Le choix des illustrations de ce texte a été très difficile. Pour que la preuve découle clairement de la démonstration, il faut, autant que possible, que les exemples soient choisis de part et d'autre dans la même école. Or, si la chose est relativement facile pour la Grèce jusqu'au IVe siècle, et si les écoles doriennes et ioniennes et l'école attique qui en est sortie peuvent être invoquées seules, ou à peu près seules, il en est autrement pour la France. La sculpture de Chartres, par exemple, où j'ai choisi mes meilleurs exemples,

d'égale durée, de la fin du XIe à la fin du XVe siècle, soit aussi quatre cents ans. On pourrait prendre, ici et là, une statue ou un groupe décoratif, les placer vis-à-vis l'un de l'autre et suivre leur marche parallèle de demi-siècle en demi-siècle, pour constater, ici comme là, le passage de l'organisme non différencié et global à l'organisme dont les fonctions se différencient peu à peu, puis équilibrent leur antagonisme et leur solidarité, puis se séparent trop les unes des autres, puis perdent de vue leurs rapports pour rentrer dans le chaos (1).

Je ne suis pas dans le détail le processus de dissolution radicale, puis d'intégration progressive, par lequel le monde antique a disparu afin que puisse, de ses ruines, surgir le monde chrétien. Cela s'est fait, comme cela se fera dans l'avenir sans doute, ainsi que la constitution d'un nouveau corps chimique empruntant ses éléments à d'autres corps

s'est développée exclusivement du milieu du XIIe siècle à la fin du XIIIe, soit pendant 150 ans environ, à peine plus du tiers de la période embrassée. Il y a eu, en outre, en France comme ailleurs, d'une région à l'autre, des influences croisées qui ont pu faire sortir, ici et là, les imagiers de l'évolution naturelle où la tradition locale les eût certainement conduits. Parfois, un ou plusieurs tailleurs de pierre venaient d'une province voisine, ou lointaine, et dévoyaient l'inspiration du milieu où ils tombaient.

D'autre part, nous devions éviter d'obéir à l'attrait du sujet pour nous placer exclusivement au point de vue de la technique. Il est trop facile de peindre deux statues vêtues d'une manière analogue et exprimant une attitude morale analogue, pour montrer une parenté qui n'est, dans ce cas-là, que le fait du hasard. Un autre inconvénient était aussi à éviter. Certaines statues de Reims, par exemple, ont une allure méditerranéenne évidente, qui eût pu appuyer trop aisément notre exposé en démontrant, non pas la parenté spirituelle de la sculpture grecque avec la sculpture française, mais l'influence que la sculpture grecque, par l'intermédiaire des modèles romains, a pu exercer sur l'art français à un moment donné et dans des circonstances d'ailleurs exceptionnelles. Ce que nous avons tenté de montrer, du moins à ceux qui possèdent quelque notion du langage des statuaires et de l'histoire des sociétés grecque et française au cours des périodes de leur développement le plus original, c'est le parallélisme du rythme de l'évolution technique de la sculpture et de l'évolution sociale et psychologique des sentiments et des mœurs.

(1) FIG. 4 et 5 à 24 et 25.

FIG. 20 Cl. Anderson.

GRÈCE *(Seconde moitié IVe s.)*

FIG. 21. Cl. Arch. Phot.

FRANCE *(Seconde moitié XIVe s.)*

chimiques en analyse qui se trouvent dans le territoire où son mouvement de synthèse fixe un centre d'attraction. L'action patiente et fanatique des apôtres juifs et des cent, puis des mille, puis des cent mille disciples ingénus, matelots, colporteurs, soldats, filles publiques qui s'en allaient affirmant par les ports, les marchés, les casernes, les bouges, que la noblesse appartenait, dans ce monde avili, sceptique, jouisseur, au pauvre, au malade, à l'esclave, préparait, au cœur de l'anarchie individualiste dont l'héroïsme stoïcien avait seul la puissance de supporter le désespoir, une communion nouvelle. Il n'importe guère, au fond, que les origines de chaque communion nouvelle diffèrent des origines de celle qu'elle vient remplacer. L'essentiel est qu'elle soit. Les mobiles intéressés ont toujours revêtu le masque de prétextes idéalistes, mais c'est dans l'illusion de ces prétextes que ces mobiles fructifient. Le christianisme mit dix siècles à reconstituer, vers l'autre extrémité de l'Europe, pour assouvir des besoins analogues peut-être, en tout cas d'autres croyances, le mythe, la société, la famille que leur propre vigueur et leurs propres abus paraissaient avoir ruinés pour toujours. Une communion qui succède à une autre dans l'instinct diffus de l'espèce ressemble à un amour qui succède à un autre amour dans le cœur de l'individu. La phase critique qui sépare un amour de l'autre est abolie. La phase constructive s'ouvre. Et comme la première conduit à la seconde parce qu'elle est lasse de raisonner, d'analyser, d'amasser des matériaux de connaissance qui ne lui servent à rien, la seconde ramène à la première en ruinant peu à peu sa force par l'usage passionné et frénétique qu'elle en fait. Si l'espèce, ou l'individu, n'est pas capable de maintenir, sa vie durant, l'état d'amour dans son cœur, il suffit du moins qu'il l'ait un jour connu pour qu'il désire le connaître encore, et l'Histoire, comme l'homme, ne semble pas avoir d'autre raison d'être que la recherche, la possession, la perte, la recherche nouvelle de cet état.

Quand les premières sculptures s'ébauchent, vers la fin

FIG. 22. Cl. Mansell.

GRÈCE *(IIIe s.)*

FIG. 23. Cl. Giraudon.

FRANCE *(XVe s.)*

du XIe siècle, sur les tympans et les chapiteaux des vieux sanctuaires romans, une société formidable, dont tous les éléments se soudent, est de nouveau constituée. La liturgie est le symbole de cet organisme parfait. La théologie enferme dans une doctrine aussi compacte que la pierre, la constitution d'une famille et d'une hiérarchie dont pas une seule pièce ne pourrait être soustraite sans en provoquer l'effondrement. Une aristocratie brutale, mais entièrement cimentée dans le même bloc, en contrebutte les murailles avec une solidité qui vient de la conscience obscure des risques redoutables qu'elle accepte de courir. L'univers est devenu un immense symbole du monde moral édifié par dix siècles de méditation au cœur du drame continu. Comme l'homme ancien en résumait dans sa foi les enseignements poétiques, l'homme nouveau y transporte sans cesse, pour les lui incorporer de la façon la plus étroite, les enseignements poétiques de sa foi.

Si l'on va des rigides figures d'Autun (1) ou de Moissac qui expriment, comme une musique monotone, le rythme symétrique et précis de la construction sociale catholique, à la profusion ornementale, à l'individualisme grandissant de l'agonie flamboyante où l'église ogivale se disloque peu à peu, on passe, vers le milieu du XIIIe siècle, par un point d'équilibre où la statue, animée d'une autre expression sans doute, observe, vis-à-vis de l'ordre théocratique entier, des rapports analogues à ceux qui caractérisent sa sœur grecque, entre les frontons d'Olympie et les frontons du Parthénon, vis-à-vis de la Cité. Voici les statues humaines de Reims, d'Amiens, de Notre-Dame, des portails latéraux de Chartres. C'est la même expression mesurée, la même harmonie de proportions dans la forme, de disposition dans le groupe, le même accord entre le plan, le passage et le profil, la même fusion spontanée et parfaite de la signification symbolique et de la perception naturaliste de l'objet, le même sentiment grandiose

(1) FIG. 190.

FIG. 24. Cl. Anderson.

GRÈCE *(IIe s.)*

FIG. 25. Cl. Arch. Photo.

FRANCE *(XVIe s.)*

où le statuaire est suspendu entre l'ivresse intacte des croyances qui ne sont pas encore entrées dans l'ère de la discussion, et la curiosité de vivre qui tend à s'emparer de lui. C'est aussi l'époque où la Commune atteint son maximum de vertu créatrice grâce à l'équilibre organique des groupements corporatifs, où saint Thomas d'Aquin scelle la clé de voûte du rationalisme catholique, où la Croisade répand, comme une alluvion irrésistible, la sécurité rayonnante du génie français. Enveloppant de son unité conquise et entretenue par la lutte l'antagonisme nécessaire des corporations et du clergé, du droit féodal et de la rumeur populaire, l'édifice architectural du conceptualisme chrétien atteint son point d'achèvement.

Il a fallu passer, pour le construire, par les pures et longues statues des porches centraux de Chartres, les rythmes cadencés de Saint-Trophime d'Arles, le bourgeonnement des chapiteaux d'où la fleur et le fruit n'émergent pas encore, tout ce blottissement de chrysalide encore revêtue de sa gaine à travers laquelle s'entrevoient les membres qui vont se déployer, les ailes qui vont s'ouvrir, je ne sais quel frisson qui parcourt les surfaces exquises de la forme en préparation, comme si elle allait bondir. Il a fallu que les ordres militaires fissent respecter, par toute l'Europe, afin qu'on la laissât éclore, l'unité théologique que cette éclosion allait précisément briser. Il a fallu que la Commune naissante affirmât, par l'insurrection, le droit du peuple et du métier à introduire, dans cette unité devenante, le sentiment vivant et poétique sans qui la chrysalide serait restée la larve informe emprisonnée dans le cocon. Il a fallu qu'au sein de l'Église elle-même naquît, entre Abailard et saint Bernard, ces premières controverses qui donnent à une société hermétique, avec la vie, le mouvement, la flamme, l'illusion qu'elle est assez forte pour, sans changer de forme, réaliser la liberté.

Les portraits, les tombeaux, l'individualisation rapide et pittoresque du décor constituent l'étape intermédiaire, de l'autre côté de la pente, entre l'heure où un maître d'œuvre

anonyme édifiait, dans les courbes musicales et le serpentement ininterrompu des nervures et des roses de Soissons, le Parthénon du moyen âge, et la dislocation de la nef ogivale qui allait marquer le passage décisif d'une forme de civilisation collective à une forme de civilisation individuelle. La destruction des Templiers, la Jacquerie la marquent dans le corps social et politique, tandis qu'au sein des communes, à ce moment même, l'enrichissement des uns au détriment des autres, l'action corrosive du luxe, la reprise victorieuse de la tyrannie féodale ou l'organisation de l'unité monarchique rompent, en désagrégeant les éléments constitutifs de l'édifice plastique, l'échine et le squelette du vaisseau dont les sculpteurs vont s'évertuer à orner, à fouiller, à tourmenter les débris.

IV

Si l'évolution de cet organisme figuré que représente la sculpture, de son stade embryonnaire à sa décomposition, n'enfonçait toutes ses racines dans l'histoire même des âmes, elle n'aurait aucun sens. Le métier se transmet, certes, se perfectionne, s'affirme, se complique, se gâte, se perd. Mais le métier exprime l'homme, et c'est l'homme, en dernière analyse, qui se perfectionne, s'affirme, se complique, se gâte, se perd. La statue ne fait qu'imprimer sur le sol la trace de l'homme, comme s'il marchait dans ses pas. Elle est l'homme, l'homme intérieur dans ce qu'il a de plus candide, mais aussi de plus essentiel. Elle n'est certes pas chacun des hommes pris à part. Elle est une sublimation de l'homme en général, de sa vie secrète supérieure, le résidu spirituel moyen qu'il en laisse pour dire où il est passé.

Si j'ai pris la statue comme exemple en Grèce et en France,

c'est donc parce que nous pourrons mieux saisir, en ne la perdant pas de vue, les liens qui nous attachent tous, par elle, aux formes d'expression dont elle sort, qui sortent d'elle, et au centre desquelles elle se tient, comme un témoin muet de nos diverses aventures. Celles qui la précèdent survivent

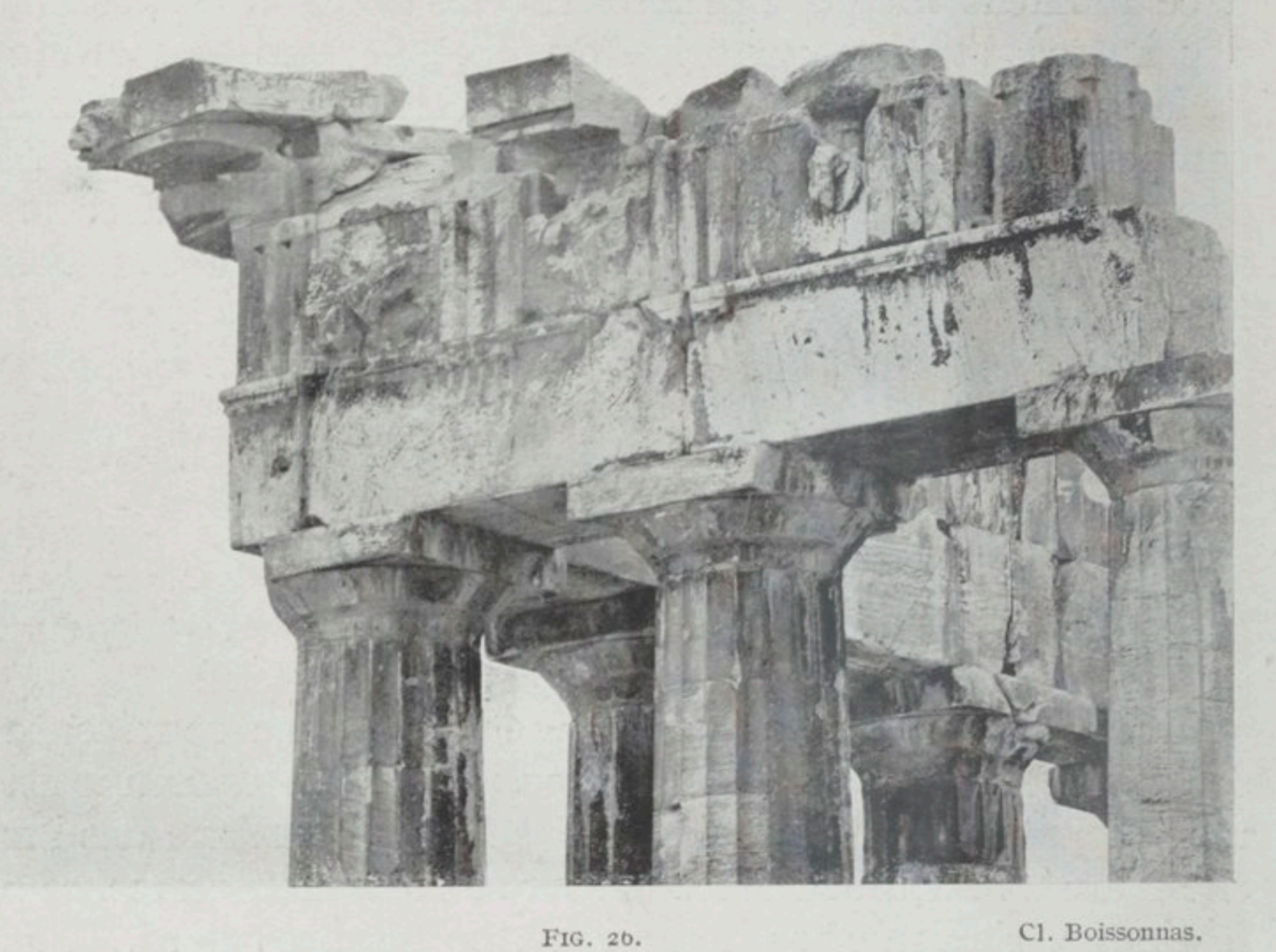


FIG. 26. Cl. Boissonnas.
LE PROFIL *(Parthénon.)*

précisément en elle jusqu'à l'instant où ses apparences ébauchent celles qui lui succéderont. Si je puis me permettre une définition un peu schématique sans doute, mais faite ainsi pour entrer au cœur du problème d'un seul coup, je dirai que la sculpture étant le plan (1), l'architecture est le profil (2),

(1) FIG. 27.
(2) FIG. 26.

FIG. 27. (In Fechheimer. *La Plastique égyptienne.* (Cassirer, ed.).

LE PLAN *(Égypte.)*

la peinture le passage (1). Que le profil — l'architecture — correspond à un édifice social très précisément défini. Le passage — la peinture — à un individu ondoyant, progressant, regressant, subtil, pénétrant dans tous les accidents sociaux avec l'ombre et la lumière. Le plan — la sculpture — à un point d'équilibre où l'individu se rattache encore fortement au corps social qui cependant lui laisse prendre toute indépendance compatible avec leur commune sécurité. Que la sculpture, cette expression plastique transitoire entre un état organique et un état critique de la société, participe de moins en moins, à mesure qu'elle approche du point d'équilibre, de l'architecture exprimant cet état organique, et de plus en plus, à mesure qu'elle s'éloigne du point d'équilibre, de la peinture exprimant cet état critique.

Si, en effet, après avoir envisagé l'évolution de la statue dans ses rapports avec l'évolution des mœurs, de la politique, des idées, je cherche à comprendre ce qu'elle exprime relativement aux formes qui précèdent et aux formes qui suivent l'instant où elle atteint son équilibre, la signification du temple et de la toile peinte relativement à l'homme m'apparaît au premier regard. Le temple dorique ou roman est enfoncé de toutes parts dans la rigidité du mythe social qu'il exprime. A ses débuts, pas une sculpture ne l'orne. Il est aussi nu que la loi (2). Il est la foule à qui le légiste ou le prêtre dicte les disciplines nécessaires au maintien de l'esprit dans les frontières hors desquelles la famille et la Cité — ou la famille et l'Église — risquent de trouver devant elles les méandres de la curiosité, de l'enquête, de l'aventure où elles s'éparpilleraient. Quand les hommes croient en commun, ils bâtissent en commun. Si la sculpture naît, c'est que l'individu s'ébauche. Elle est l'individu lui-même, mais profondément religieux, abrupt, obéissant avec une sorte d'ivresse, encore tout engagé dans l'organisme originel. Les hommes *croient* en commun quand

(1) Fig. 28.
(2) Fig. 3.

Fig. 28. Cl. Giraudon.

Le passage *(Rubens.)*

apparaît la sculpture. Mais déjà quelques-uns commencent à ne plus *penser* en commun.

La statue émerge du temple dans la mesure presque exacte où l'homme sort de la foule, et du même pas que lui. Elle n'y paraîtra pas tant que l'homme obéira aveuglément aux puissances théocratiques chargées d'organiser les bases de ses essentielles fonctions. Elle ne le quittera pas tant que l'homme cultivera son énergie, son caractère et son audace au profit de la cohésion du groupe social qui l'utilisait naguère avec l'intransigeance qu'exigeait cette organisation. L'homme, se dégageant du dieu, en est à sa phase héroïque. Ici c'est la croisade, les guerres nationales là. Au moment même où le plan réalise une heure l'accord du profil et du passage, on assiste aux balbutiements de la peinture primitive, tandis que l'architecture montre une tendance grandissante à trop animer ses surfaces et à s'associer à la lumière en agrandissant ses baies et en allégeant ses supports. Ceci est éclatant dans la révolution qui substitue à la massive église romane l'aérienne église ogivale se peuplant peu à peu de reliefs où l'ombre et la lumière jouent, semant à l'intérieur, grâce aux vitraux multicolores, des prés fleuris, des couchers d'astres, des mers illuminées et des sous-bois crépusculaires où la lueur mobile des saisons promène des ombres mouvantes de vapeurs bleues, de feuilles vertes, rouges, de neige vermeille, et des bruissements, des ramages, des murmures imaginés (1). Le temple grec reste plus uniforme au cours du rapide travail qui conduit la sculpture du plus fruste des archaïsmes à la mélodie de Phidias: c'est que le christianisme n'est pas encore venu peupler l'âme des multitudes de sentiments plus enchevêtrés, plus complexes, d'aspirations mystiques plus sensuelles, plus vagues, d'une accumulation plus vaste de souffrances et d'espoir. Cependant les colonnes du péristyle s'allongent et se font plus frêles, laissant entre elles plus de jour, le ruissellement des cannelures est plus profond et plus

(1) Fig. 30.

serré sur elles, la grâce ionienne contournée (1) — en attendant la profusion corinthienne — se substitue plus fréquemment à l'austérité tranchante du Dorien, les métopes se peuplent, les murs se couvrent de peintures, l'or des boucliers suspendus étincelle au dehors parmi les bleus, les verts, les ocres et les vermillons dont les rapports deviennent plus complexes, une ouverture est pratiquée dans le toit de l'édifice pour faire jouer, à l'intérieur, le fouillis polychrome des idoles et des ex-voto.

Que le mythe et la loi, à cette heure critique, n'aient plus la force de retenir l'individu, l'architecture n'aura plus la force de retenir la sculpture. Après avoir envahi de ses multitudes croissantes, là les frises et la cella et tous les intervalles libres du rocher de la forteresse, ici, par les métiers, les saints, les fleurs, les bêtes, la façade tout entière et les porches latéraux de l'édifice ogival, la statue descend dans les rues, les appartements, les jardins. Elle est comme l'individu qui croît en quantité à mesure que ses droits s'égalisent pour masquer l'inégalité de ses moyens, mais dont la qualité sociale baisse petit à petit. Nous avons vu ses modifications irrésistibles. Le portrait apparaît. Le type s'efface. Le passage veut insinuer, dans le plan qu'il envahit, contre le profil qu'il effondre, des sensations, des sentiments et des idées que la pierre ou le marbre, même fouillés et caressés par la lumière, ne sont pas capables d'exprimer. A mesure que le statuaire, pour sa ruine, fait appel aux procédés du peintre, — valeurs, contrastes, demi-teintes, — la peinture se développe et s'élance au-devant de l'homme pour tenter de l'arracher, comme une sirène amoureuse, au navire social en perdition. C'est au IVe siècle que les grands peintres d'Athènes, Parrhasios, Zeuxis, Apelles apparaissent. C'est au XVe siècle, en Occident, que la peinture, par les Avignonnais, les Flamands, les Bourguignons, les Italiens, commence d'échapper à ses procédés primitifs pour tendre à réaliser une expression

(1) Fig. 29.

complète et se suffisant à elle-même des nuances les plus profondes, les plus complexes, les plus subtiles de l'esprit. A cette heure-là, en Occident comme en Grèce, la grande architecture religieuse n'est plus qu'un souvenir.

Quand la peinture apparaît, il n'y a plus place pour la sculp-

FIG. 29. Cl. Boissonnas.
ANIMATION DES SURFACES *(Grèce, Erechtheion.)*

ture, hors peut-être du décor des fontaines et des jardins. Et la plus grande architecture est morte sans recours. Ce que l'architecture et la sculpture essaient de dire à ce moment-là, la peinture seule peut le dire. Et cela parce qu'elle est, en plastique bien entendu, le seul langage qui convienne à l'individu émancipé. Elle est l'individu émancipé, ou, pour mieux dire, épanoui (1). On fait le tour de l'édifice. On fait

(1) FIG. 31.

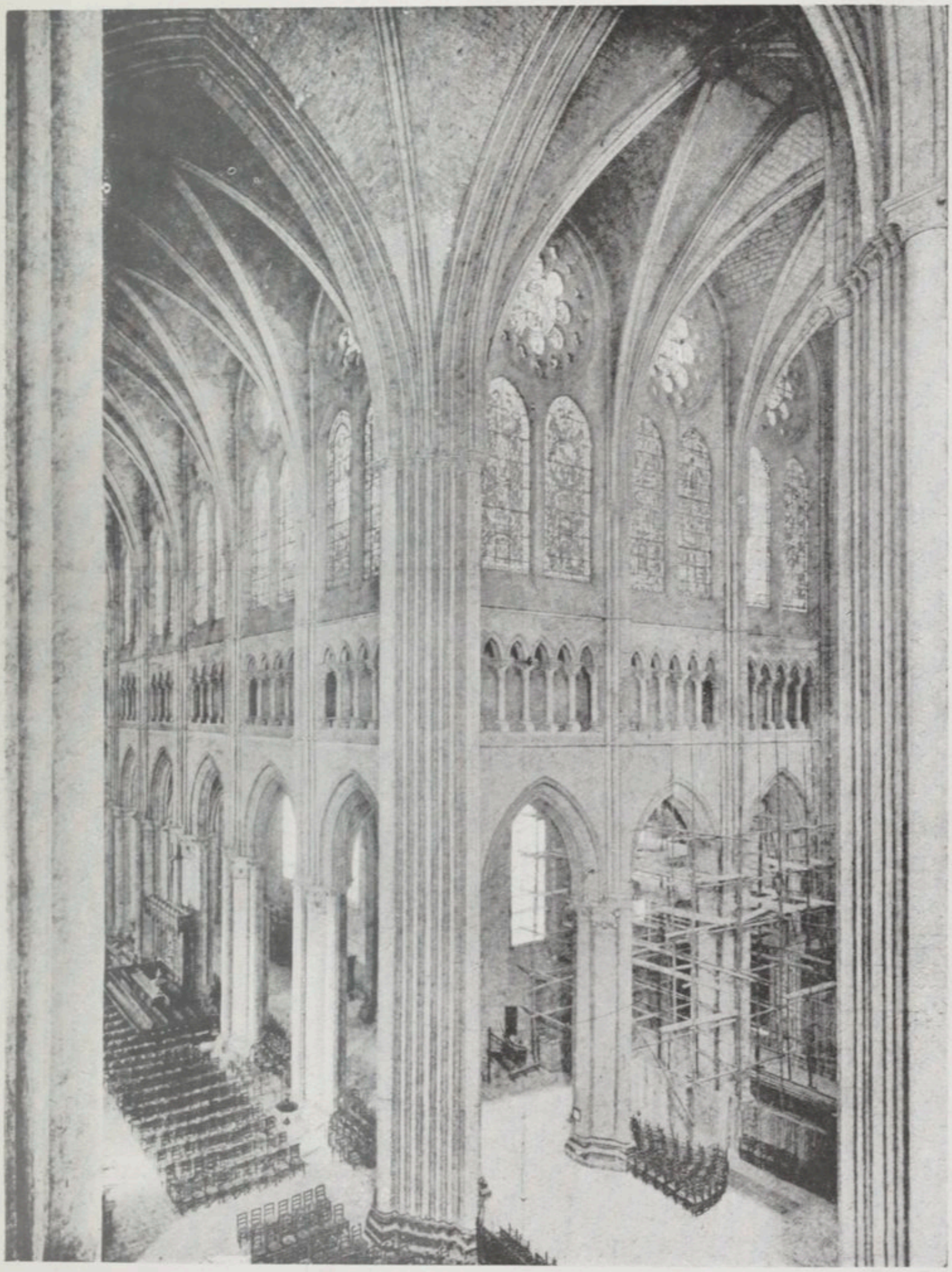


FIG. 30. Cl. Houvet.

ANIMATION DES SURFACES *(France, Chartres)*.

le tour de la statue. Si les grandes synthèses, que tous peuvent sinon comprendre, du moins subir, les grands contours continus des masses tendant à l'expression géométrique cessent d'être le langage du statuaire et de l'architecte, c'est qu'ils ne représentent plus les croyances communes qui ne peuvent s'exprimer que sous cette forme-là, résumée, globale, compacte et s'embrassant d'un regard. La peinture est toute autre chose. Elle est libre. Son espace n'est pas réel. Il appartient au seul esprit. L'esprit seul s'y peut mouvoir, en tous sens, promener à sa guise les volumes et les arabesques dans sa surface et dans sa profondeur, plonger les formes dans l'ombre, les faire saillir dans le jour, insinuer le jour et l'ombre dans leurs plus secrets intervalles, masquer, proclamer, laisser deviner à sa guise les sentiments les plus complexes et les plus simples, les sensations les plus subtiles et les plus énergiques, déchaîner ensemble toutes les ressources de son clavier chromatique, en tirer là un accord, en toucher ici une note, créer la mer, créer le ciel, les voiler de brume ou de nuages, ouvrir, fermer les bois, ne parler que de l'homme ou s'en passer complètement. La peinture est l'individu religieux ou non religieux, cruel ou tendre, sensuel ou chaste, lyrique, ou conteur, ou dramatique tour à tour ou simultanément, libre de n'être que lui-même, de recréer à son usage un univers assuré d'être viable, quelque fantastique qu'il soit, s'il est cohérent et logique, même et la plupart du temps surtout contre les préjugés et les superstitions caduques de la foule sortie du temple comme lui. La décomposition de l'organisme dont elle et lui sont des éléments rendus à l'indépendance, fait qu'elle n'est plus qu'une masse amorphe de ces éléments sans cohésion à qui le ciment mythique et social manque, et que lui seul se peut passer de ce ciment parce que seul il porte dans le cœur un mythe et une société. Dans ces périodes critiques redoutables, où presque tous les individus désorbités errent dans les solitudes arides de leur esprit et n'agissent plus qu'au hasard de leurs impulsions, de leurs habitudes, quelques-uns, et le peintre en particulier, portent

l'héroïsme du monde. Ils n'ont pas une autre fonction que de recréer dans leur âme, à leur manière, l'unité primitive, pour la transmettre intacte à l'organisme qui sera. Quand les colonnes du temple s'écroulent, la fonction du peintre héros est de tendre ses deux épaules pour en soutenir l'architrave jusqu'à ce qu'un autre approche et lui permette de mourir.

V

Examinons de plus près cette emprise puissante que la peinture exerce sur les temps fortement individués. Plaçons-nous tout de suite au cœur du XVIe siècle, où les maîtres de Venise semblent en donner la formule dont les peintres européens vivront pendant trois cents ans. Elle offre là, déjà, si l'on consent à adopter, pour la comprendre, le langage de la musique, et si on la compare aux manifestations qui lui sont contemporaines en Occident et à celles du siècle qui précède aussi bien en Italie qu'en France, en Flandre ou en Allemagne, un caractère symphonique évident. Giorgione, Titien, Tintoret, Véronèse, devançant de deux siècles les musiciens, réunissent dans l'œuvre peinte, pour la première fois dans le monde moderne — car ce fut là jadis, sans doute, la tâche moins complexe de Parrhasios (1) — tous les éléments qui font de l'œuvre peinte un monde d'expression complet. L'espace est conquis. Ses rires, et sa paix, et ses drames, tous ses visages entrent dans la forme mouvante, pour la pétrir par le jeu des reflets qui la mêlent à la lumière.

(1) « Il emporte la palme, dit Pline, pour les derniers traits qui terminent et arrondissent les objets. » C'est peut-être la définition de la valeur et de la demi-teinte.

Rien n'est plus séparé de rien. Un immense orchestre visuel, par un échange permanent de rappels, d'échos, de valeurs, de passages enchevêtrés, accorde l'orage qui monte à l'horizon avec le bout d'un sein que caresse l'ombre d'un arbre, associe à l'agonie du jour un collier d'ambre réchauffé par la peau que le sang inonde, et fait trembler dans un ruisseau, avec la frange argentée d'un nuage, la silhouette d'une fleur. Réalisé, l'enchaînement des formes offre à ce mouvement universel et dansant des atomes colorés qui se parlent et se reconnaissent, la profonde réalité d'un monde qui se continue, par le moyen de l'arabesque ondulant autour d'un centre invisible, dans toutes les dimensions de l'espace imaginaire où l'esprit du peintre se meut. Jusqu'à Giorgione et Titien, malgré l'effort de Masaccio (1), la peinture restait mélodique. Comme le chanteur déroule sa courbe sonore en une succession de sons le long du temps, le peintre disposait dans l'espace ses couleurs juxtaposées. L'individu, en qui les éléments du style social en dissolution étaient placés les uns à côté des autres avant de devenir fonction les uns des autres, avançait pas à pas vers sa propre unité, qu'il ne devait formuler que le jour où il eut l'audace et le génie d'organiser en lui ces éléments dispersés. Quand l'organisme social est complet, chaque homme chante sa partie. Quand il est effondré, quelques-uns les chantent toutes. La gloire de l'Italie, dans le monde moderne, est d'avoir donné naissance aux premiers êtres assez forts pour jouer ce rôle-là. Ceci explique aussi pourquoi elle fut la première et la plus vite épuisée. Bouleversé par ses passions, l'individu s'y développe mais s'y use plus rapidement qu'ailleurs.

La grande symphonie individuelle devait naturellement apparaître dans le pays qui s'affirmait déjà, en Europe, le plus individualisé dès l'époque où les cathédrales françaises exprimaient l'équilibre chrétien à son heure la plus émouvante. Avant le milieu du XIIe siècle, Arnaldo de Brescia proclame la République dans la ville de la papauté. Quand

(1) Fig. 138.

FIG. 31. Cl. Anderson.

INDIVIDUATION DE L'OCCIDENTAL *(Véronèse.)*

la première université — celle de Paris — apparaît hors d'Italie, celle de Bologne existe depuis quelque cinquante ans. Et on y enseigne le droit, et non la théologie. L'église italienne a déjà perdu, au XIIIe siècle, sa primitive pureté. Tandis que la Commune du nord de la France tire de l'invention de l'ogive le plus admirable parti, invitant la foule elle-même qui échappait déjà à la théocratie romane à édifier son poème social, les villes italiennes substituent un peu partout à l'édifice religieux le palais municipal. De farouches murs crénelés s'élèvent sur les dalles nues, témoignent d'un particularisme qui s'accentue de jour en jour. L'individu pousse dans la guerre des rues, nourri d'envie et de fureur. Dès ce temps-là, alors que l'imagier et le peintre travaillent en France coude à coude dans le même chantier, alors qu'aucun poème personnel de lyrisme ou de pensée ne songe à rassembler en lui l'unité multitudinaire de la cathédrale, François d'Assise et Thomas d'Aquin, bientôt Dante, Giotto (1), Duccio, Simone Martini, les frères Lorenzetti (2), résument par des mots, des formules, des peintures d'une admirable force synthétique, tout ce que l'idée chrétienne a pu faire germer de plus conscient et de plus noble dans les têtes et les cœurs. Les symphonistes de Venise pourront naître quand Vinci, Michel-Ange, Raphaël, achevant l'effort des mélodistes toscans Angelico, Ghirlandajo, Lippi, Signorelli, Piero della Francesca (3), auront coulé dans le moule de leur énergie spirituelle la forme italienne parvenue à sa plus implacable réalité : l'individualisme italien possède une telle avance qu'il précède d'un siècle entier tous les Occidentaux chargés d'exprimer les plus hauts sentiments et les plus vastes sensations que la peinture symphonique ait jamais tenté de saisir. Dès le milieu du XVIe siècle, en effet, le corps social mourait en Italie, alors qu'en Occident, grâce aux guerres religieuses, l'énergie morale maintenait, dans les

(1) FIG. 81, 158.
(2) FIG. 94.
(3) FIG. 92, 142.

FIG. 32. Cl. Anderson.

LA PEINTURE SYMPHONIQUE *(Rubens.)*

confessions en lutte, une cohésion spirituelle que la force sociale n'avait pas encore déserté. Quand fléchit cette énergie morale, quand l'individu songe aux intérêts de sa bourse plus qu'aux intérêts de sa foi, les harmonies de Vélasquez rassemblent, autour d'un visage d'enfant, ce qui erre de plus secret dans l'espace espagnol où l'argent des mirages et les roses des crépuscules mettent des tremblements de fleurs. Ailleurs, l'orchestre géant de Rubens organise dans son tumulte, avec le sang et la graisse des Flandres, les arbres et les eaux tordus dans son brouillard illuminé. Ailleurs encore on voit Rembrandt écraser sur sa toile l'or des haillons et le feu des tropiques pour caresser le front d'un pauvre ou éclairer un berceau (1).

Ce n'est donc ni dans la Renaissance, ni dans la Réforme, ni dans la Révolution sans doute destinée à désagréger définitivement la société médiévale et à livrer à tous les hommes les moyens de se séparer les uns des autres pour libérer les éléments du corps social en refonte, que réside, à mon sens, le grand événement du monde européen moderne. C'est dans cette apparition d'un nouvel esprit symphonique ébauché par les Vénitiens, introduit par Rubens, par Rembrandt, par Vélasquez dans la sensualité de l'Europe, par Spinoza et Liebnitz dans sa pensée, par Newton et Lamarck dans sa science, par la musique allemande dans son sentiment. L'individu, réalisé par les grands peintres du XVIIe siècle, allait, en se heurtant au pessimisme, chercher au delà de lui cet anéantissement panthéistique qui n'est qu'un premier pas vers une fusion nouvelle des éléments éparpillés dans le grand moule commun. La symphonie plastique aboutissant à rencontrer partout l'espace, à ne plus pouvoir en sortir, à se mouvoir dans sa sphère immense, mais limitée par la vue, dont les échos entrecroisés finissent par revêtir un accent creux et monotone, va s'orienter vers la musique qui peut construire un monde imaginaire libéré de tout objet et capable d'en-

(1) FIG. 32, 33, 58.

traîner les cœurs, au delà du monde visible, dans le domaine infini de l'illusion organisatrice se donnant à elle-même un spectacle de volonté victorieuse du néant. Quand la grande peinture tend à suggérer la symphonie sonore, c'est à la symphonie sonore qu'elle doit céder le pas si elle ne veut pas mourir. Il est très émouvant de constater que Keiser, Haendel, Sébastien Bach naissent quelques années après la mort de Vélasquez et de Rembrandt.

Le poème sonore emplit les maisons, les jardins, les rues, les bois, les villages, les barques sur les eaux, les lieux de culte et de plaisir. Il est doté d'une puissance de sollicitation sensuelle que la peinture ne connaît pas. Il faut se déranger pour aller voir la peinture, consentir à ouvrir les yeux et surtout à réfléchir. Même distraite, au contraire, l'oreille est prise par le rythme d'autant plus que ce rythme prolonge dans la durée les rapports, les accords, les passages que la peinture établit dans l'espace seul. Le poème sonore exerce sur l'instinct une action plus insistante, plus durable, plus profonde qui, même si vous résistez, vous arrache à la réflexion. Il est la quatrième voix de l'homme, celle qui vient alors que les hommes sont à tel point séparés les uns des autres que même quand ils l'ignorent, même quand ils le nient, ils tendent à se rapprocher. Il n'exprime plus l'homme à la cime de lui-même, mais l'homme laissant assaillir cette cime. par les murmures, les cris, les plaintes des autres hommes et de l'univers oubliés. Le panthéisme social ne possède pas de moyen d'action plus puissant que la musique. Quand la musique s'élève, l'architecture n'est pas loin.

Dans le monde moderne, il n'est pas malaisé de voir qu'elle apparaît comme instrument d'intégration suprême, à l'heure où la peinture, encore trop intellectuelle — et sans doute même sommet de l'intelligence constructive — se déclare impuissante à exprimer la renaissance diffuse des plus intimes, des plus vagues, des plus irrésistibles entre tous les instincts sociaux. Quand vient la musique italienne, la grande peinture se meurt. Et là c'est encore sous la forme de l'arabesque

mélodique que la musique offre un remède à l'anarchie générale à peu près complète, tant il est vrai que son heure n'est pas venue, la symphonie plastique déployant à cet instant-là toutes ses ressources dans l'occident non italien. Le grand mélodiste Monteverde est le contemporain du grand symphoniste Rubens, et il est le premier des musiciens modernes, car Palestrina prolongeait le monde gothique à l'heure même où Tintoret s'avançait à grands pas dans l'ère de l'individu. C'est à l'Allemagne du XVIIIe siècle, là où, après deux cents ans de révolutions et de guerres, le corps social est le plus morcelé, l'individu le plus dispersé, le moins défini, le plus malheureux, qu'il est réservé de brouiller les rapports plastiques en saisissant, dans leur désordre, les rapports sentimentaux, et d'orienter le monde vers un nouvel organisme en oubliant les symphonies de l'intelligence objective pour réunir les seules forces de l'espérance et de la volonté. Ce fut à ce moment-là sa fonction. C'était aussi sa mission historique. Les maîtres-chanteurs édifiaient déjà une cathédrale sonore diffuse, grégaire, organique, à l'heure où les maîtres-maçons, en France, achevaient avec la pierre, et le plomb, et le verre, le même travail. C'est le rôle de la musique même rassemblant, dès l'antiquité la plus haute, la nomade et le sauvage autour de la loi qui se chante. C'est le rôle des aèdes orphiques ou homériques relevant les ruines morales de l'hellénisme primitif dispersé dans les îles par l'invasion des Doriens. C'est le rôle du plain-chant qui précède de plusieurs siècles, dans le catholicisme primitif où l'individu reste encore complètement invisible, la synthèse architecturale de l'Occident. Tandis que le peintre héros porte en lui toute la foule, le musicien héros la rassemble autour de lui.

FIG. 33. Cl. Anderson.

L'HARMONIE *(Vélazquez.)*

VI

Je sais pourtant des exceptions — dans le monde helléno-latin et dans la France même — au phénomène d'alternance rythmique qui marque l'évolution de l'art, par conséquent de l'esprit, par conséquent de l'histoire : l'architecture utilitaire des Romains, l'architecture civile française des XVIIe et XVIIIe siècles, toutes deux apparues sur un terrain social bouleversé alors même que le mythe ayant quitté les cœurs, l'individu se cherchait dans le désert de sa puissance. Quand apparaît la grande architecture romaine, la religion primitive a entraîné dans sa ruine l'aristocratie, et, pour contenir la plèbe à tout moment accrue, brassée, renouvelée par le reflux dans Rome des races, des cultes, des systèmes, des intérêts antagonistes, une tyrannie convulsive a remplacé le moule granitique où la constitution républicaine enfermait l'individu. Or, dans l'histoire entière de la construction, rien n'est plus pur, rien n'est plus fort, rien n'est plus catégorique que ces murs dépouillés qui suspendent dans l'espace les gradins, les arches, les voûtes, et répandent, jusqu'aux confins de la terre connue, l'esprit légalitaire et ordonnateur des Latins. Mais là, précisément, est la clé du mystère. Le mythe romain mort, tous les mondes anciens à faire entrer à la fois dans la cité latine à l'heure où leurs mythes propres agonisaient aussi ou s'ébauchaient confusément au sein d'une anarchie morale immense, un puissant organisme politique se constituait tant bien que mal, seul connaissant son but dans le chaos unanime et seul doué d'une science organisatrice capable de remédier à l'absence du lien social. L'administration, partout, a remplacé la religion. La loi morale, en s'effondrant, laisse le champ libre à la loi civile. Une ère d'attente s'ouvre, où

l'armature artificielle imposée par le conquérant va souder les lambeaux spirituels d'un grand corps amorphe et, en lui révélant les besoins communs, préparer l'éclosion d'une confession commune. C'est sous les Antonins que le statut des provinces romaines atteint son organisation la plus robuste et que le Droit revêt le caractère du monument civil le plus solide de l'antiquité. Or, c'est sous les Antonins que les plus achevées et les plus imposantes constructions de Rome surgissent un peu partout, masses augustes, courbes continues, murailles géantes, matière dense, poids verticaux permettant des légèretés et des audaces de structure que seul le fer a pu depuis atteindre, ordre imposé par la formule intransigeante du légiste et de l'ingénieur (1). Constructions utilitaires, répondant à des besoins vulgaires, comme répond à des besoins vulgaires la loi écrite que la force, à défaut de la foi, impose. Mais parce qu'y répondant étroitement, sans une erreur, sans un oubli, sans une négligence, satisfaisant du même coup à des besoins spirituels qui rejoignent, par l'intermédiaire du nombre, les harmonies les plus émouvantes que le mythe ait inspirées.

C'était un système d'attente, une arche jetée entre deux mondes, sûre et hardie comme seule une arche peut l'être, parce qu'elle n'a pas le choix, ayant un fleuve à franchir, entre plusieurs solutions. Et peut-être assistons-nous, à notre époque qui rappelle à tant d'égards celle-là, — dissolution, interpénétration des mythes, reflux des races et des peuples les uns sur les autres, montée unanime des pauvres, vagues linéaments d'une mystique nouvelle — à un phénomène analogue. Peut-être, dans l'anarchie universelle, alors qu'a disparu l'architecture religieuse et que l'architecture civile divague, l'architecture industrielle (2) est-elle aussi l'arche lancée entre deux mondes, substituant l'action du tuteur scientifique à l'action du mythe social effondré, comme le tuteur administratif et juridique a jadis édifié, sur les ruines de

(1) Fig. 34, 127, 213. — (2) Fig. 35, 71, 215, 218.

ce mythe, son armature impitoyable. Peut-être ce tuteur moderne a-t-il été imaginé non seulement pour suppléer le mythe social dans la mesure où il assure les besoins matériels de l'homme, mais aussi pour satisfaire, comme jadis le tuteur romain, des besoins et des intérêts communs susceptibles d'acheminer l'homme à des croyances communes. Nous nous doutons à peine de ce que doit l'édifice catholique à l'esprit ordonnateur et régulateur des Romains. Savons-nous ce que l'organisme spirituel dont nous pressentons l'approche, devra aux enseignements continus de l'usine et de la machine, de l'avion, du vaisseau, de l'automobile, seuls monuments modernes qui ressemblent, par leur adaptation étroite aux fins nettes qu'on attend d'eux, leur précision tranchante, la beauté de leurs proportions, leur puissante légèreté, leur aspect de monstres vivants, aux constructions des ingénieurs de Rome? Comme elles utilitaires et seulement utilitaires, ne nous offrent-ils pas comme elles l'abri géométrique où nous pouvons goûter l'ivresse d'une réalité — et peut-être d'une croyance — en devenir?

Ce n'est pas tout à fait aux mêmes causes que l'architecture française classique a dû son apparition. Si le mythe social, ébranlé par la Renaissance, avait perdu l'ingénuité ardente d'où sortit l'art ogival, la monarchie réaliste maintenait dans les institutions politiques et religieuses un équilibre suffisant pour empêcher l'individu d'échapper à leur emprise. Le génie de la France est d'abord architectural. Elle tend à le transporter aussi bien dans sa peinture, sa philosophie, sa littérature, que dans ses édifices et ses jardins. Elle l'introduit dans la politique par son souci constant de réaliser l'État. Elle a tenté, par sa résistance au protestantisme, de le maintenir dans la religion. En même temps que Descartes, et à l'heure où la polyphonie plastique vénitienne prenait son droit de cité en Europe par Rubens, par Rembrandt, par Velazquez, Poussin (1) négligeait un peu ses

(1) Fig. 147.

ressources pour transporter dans la peinture des rythmes monumentaux. Depuis cent cinquante ans, la France, égarée par la brusque entrée de l'Italie, était à la recherche de cette faculté puissante qui lui avait permis d'écrire, durant près de quatre siècles, le poème de pierre le plus soutenu de l'Oc-

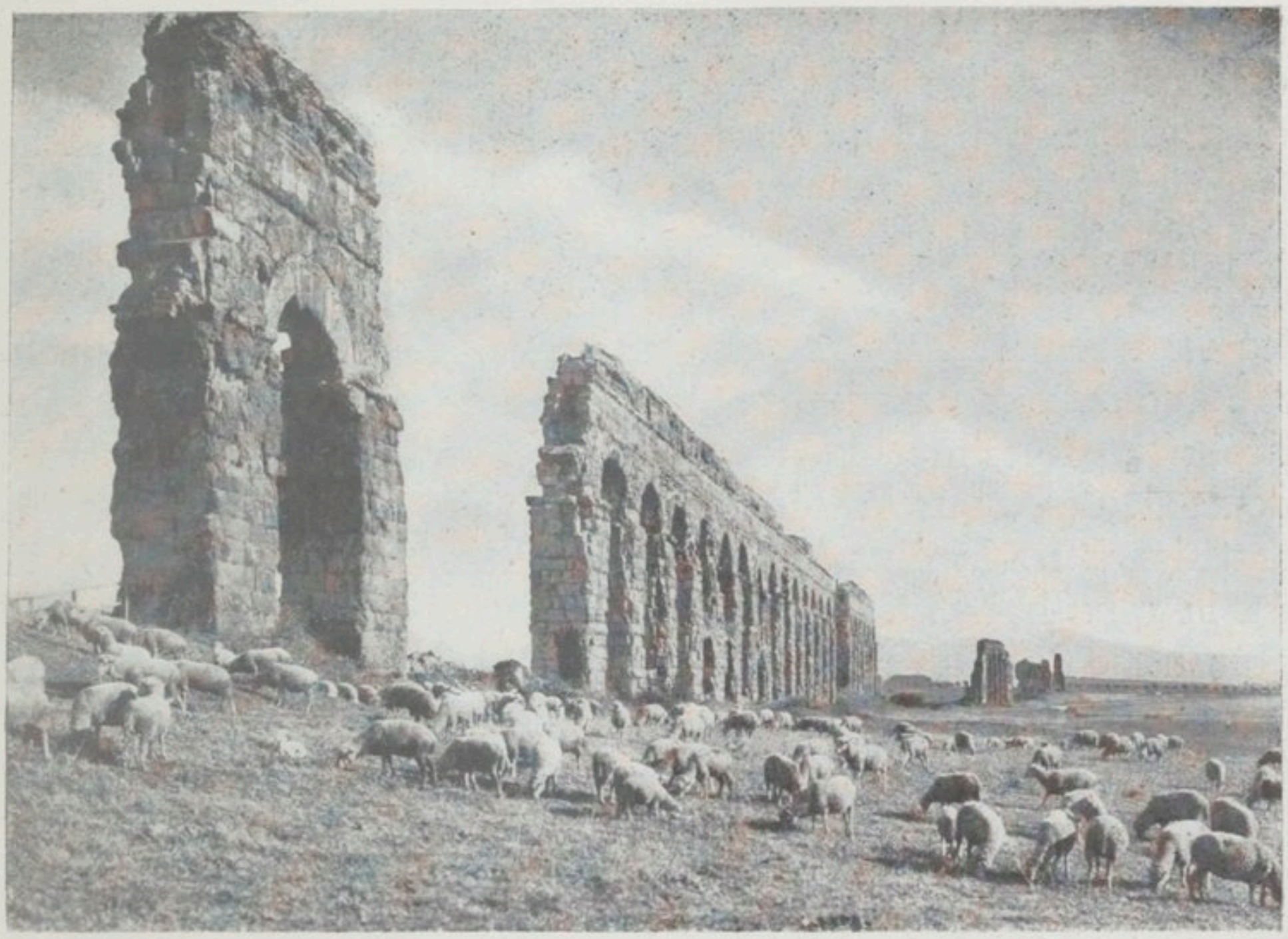


FIG. 34. Cl. Anderson.
ARCHITECTURE UTILITAIRE *(Rome.)*

cident. Elle avait essayé d'une architecture hybride, où l'anémie profuse du décor gothique noyait le profil italien déjà bien compromis lui-même par la poussée d'individualisme qui substituait dans la péninsule à la même époque la grande peinture symphonique à la simplicité tranchante de la construction. Elle n'avait pas encore assimilé, ni même vraiment regardé cette grande peinture, gardant par ses corporations et ses luttes religieuses assez d'élan et de passion sociale pour conserver le désir angoissé de l'architecture, mais possédant

déjà des individus assez définis pour l'empêcher d'aboutir.

La double action de la monarchie et du cartésianisme vint combattre à temps cette individuation progressive par la centralisation sur le terrain politique et la méthode sur le terrain spéculatif. Elle allait retarder la dissociation définitive en substituant à la mystique collective abolie une construction intellectuelle ingénieuse mais peu durable, la raison devant trop vite aboutir au rationalisme, comme la foi, en d'autres temps, aboutit au dogmatisme. Malgré tout, le frein fonctionna avec une puissance unique dans l'histoire de l'esprit. Après le roman, après le gothique, vint un troisième ordre complet (1). Les pilastres nus alternant régulièrement avec les fenêtres rectangulaires, les verticales et les horizontales ramenant, par leur jeu rythmique et mesuré, l'édifice civil à l'échelle de l'intelligence, substituèrent pendant près de deux siècles, pour la joie de la raison pratique, les déductions rectilignes de la plus haute culture aux axiomes symétriques de la plus haute théologie et aux intuitions rayonnantes du plus haut équilibre qui fut jamais entre la ferveur populaire et le système social. Les jardins, les routes, les ponts, la tragédie, la comédie, la musique, la morale, la sculpture, la peinture, tout obéit en même temps à ce besoin de subordination des sensibilités et des passions aux cadences de la volonté. Je ne sais quel demi-anonymat y règne, pour donner à ce temps un peu du caractère de ceux où l'individu est complètement effacé. Les statues des allées, des bassins de Versailles, les colonnades, les arbres, les architectures d'eau paraissent, au premier abord, être de la même main. Une unité froide, mais sévère et magnanime, et dont les éléments manquent de saillies et d'accents, contraint à ne pas distinguer ces éléments de l'ensemble, à ne pas songer qu'ils puissent exprimer les aspirations, les inquiétudes, les tourments d'un seul esprit. On retrouve dans l'alexandrin, les trois unités, l'organisation bureaucratique entière, les académies, l'école

(1) Fig. 36.

de Rome, la même impersonnalité. Si l'architecture ecclésiastique repousse le calvinisme, le jansénisme représente, au sein de l'Église, une réaction morale constructive contre la dissociation psychologique que le jésuite poursuit. Nul, en ce temps, ne prend au sérieux La Fontaine. Pascal choque. On ignore les Le Nain. Tout cet ordre mène la France, et

FIG. 35. Limousin et Cie (Freyssinet, ing.).
ARCHITECTURE INDUSTRIELLE *(France, Saint-Pierre-du-Vauvray.)*

le monde derrière elle, en titubant quelque peu, en amincissant de jour en jour les murs, les supports, la matière, l'idée, le verbe, et par la pente naturelle d'une logique impitoyable, jusqu'à la Révolution. Mais quand le sentimentalisme de Rousseau a brisé le cartésianisme, quand l'individualisme de Voltaire a brisé la corporation, il n'y a plus une seule force, ni sociale ni spirituelle, qui soit capable de contraindre et de contenir l'individu. Il se rue à la découverte intégrale de lui-même, avec une fureur d'autant moins dissimulée que, malgré Watteau (1), à demi Flamand, il retarde de près de trois

(1) FIG. 57.

cents ans sur les peintres de Venise, de près de deux cents ans sur les peintres des Pays-Bas ou d'Espagne, de près de cent ans sur les musiciens allemands. La peinture romantique réalise en France, avec une ivresse splendide et des éléments

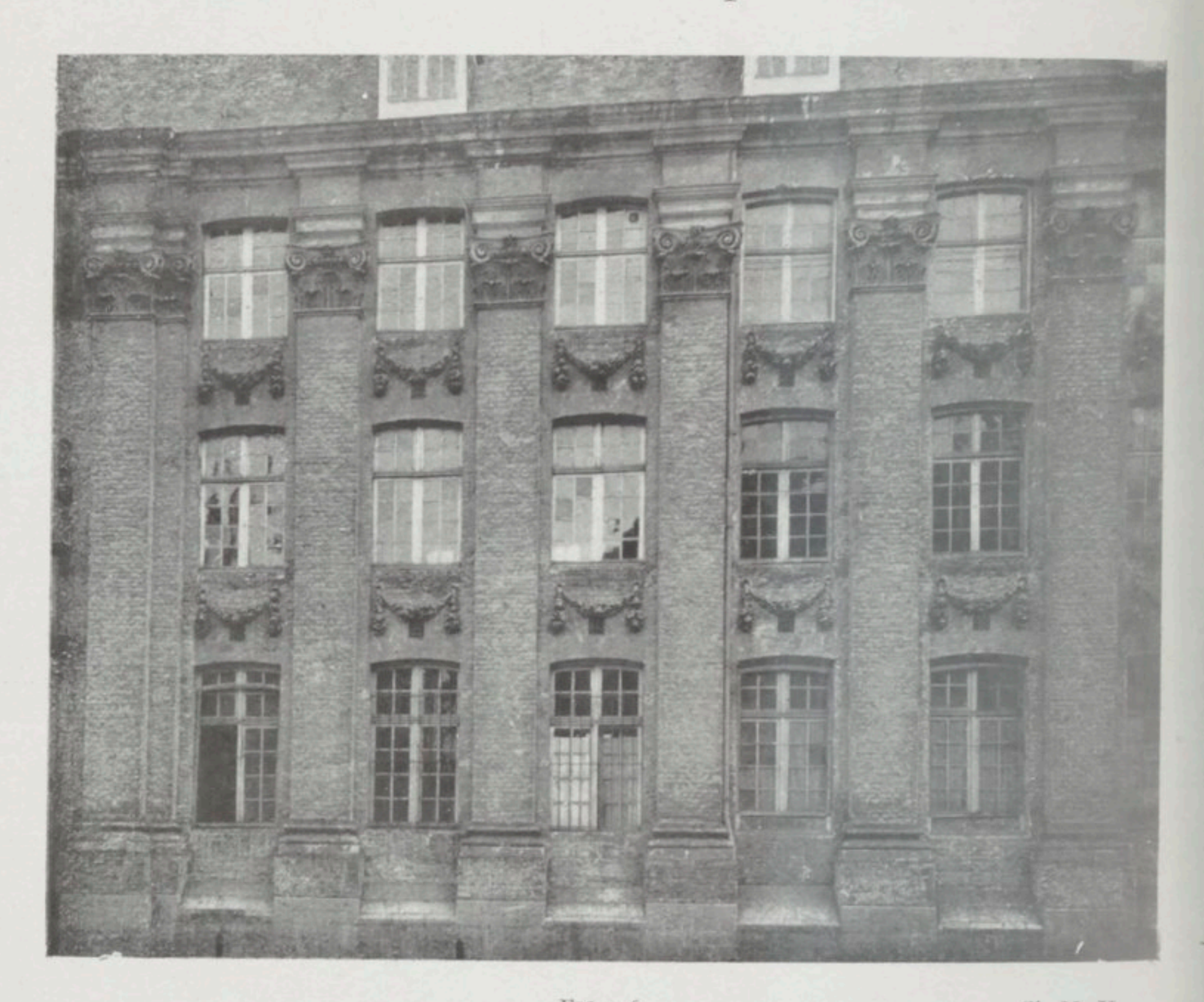


FIG. 36. Cl. M. H.

ARCHITECTURE RATIONALISTE *(France XVIIe s.)*

nouveaux de drame, de pittoresque, d'émotion, la symphonie individuelle d'un seul coup (1). Mais c'est au détriment de l'architecture, gloire et soutien de ce pays depuis huit siècles, qui s'effondre aussi d'un seul coup.

Catastrophe double, et grandiose, amenant, par une marche

(1) FIG. 2.

inverse, le corps social tout au fond de l'abîme, l'individu d'élite au sommet de l'esprit. On saisit ici sur le fait l'écartèlement que l'émancipation de l'homme inflige à la société en brisant l'organisme qu'exprime l'architecture, et aussi l'oppression qu'inflige cet organisme à l'homme en lui interdisant l'accès de l'unité miraculeuse que la polyphonie seule peut lui conquérir... Je ne sais pas de plus saisissant témoignage de la puissance et de la cruauté du mythe, et en même temps de la grandeur solitaire et de l'impuissance du héros.

VII

Maintenant, hors du monde européen antique, hors de la civilisation chrétienne, les choses se passent-elles ainsi ? Voit-on partout, comme on l'a vu en Grèce, en France, en Italie, dans l'Europe occidentale en général, l'homme-statue sortir de la société-architecture pour se définir par la peinture et tendre, à travers l'ivresse musicale, à recréer l'esprit social et l'édifice destiné à abriter cet esprit ?

Les civilisations orientales sont peu pénétrables pour nous. Le bloc, au premier abord, est fermé. Quand nous nous y glissons, l'immense réseau du polythéisme populaire et du panthéisme philosophique nous interdit d'y avancer. Une atmosphère trouble les entoure, enivrante pour elles, comme l'haleine des marais fleuris d'où monte la fièvre. Presque irrespirable pour nous, qui aimons les contours nets, l'air léger, les eaux claires. L'évolution rapide des civilisations d'Europe, naissant, mûrissant, déclinant au cours d'une période qui ne dépasse pas quatre ou cinq siècles — parfois un ou deux, comme en Espagne ou en Hollande — nous a mal préparés à comprendre ces monuments métaphysiques immobiles à qui la légende accorde parfois dix mille ans d'exis-

tence, à qui l'Histoire n'a pas pu fixer un commencement. Au premier abord, par exemple, si l'on se place un peu loin pour en embrasser l'ensemble, ni la religion, ni la philosophie, ni l'organisation sociale de l'Egypte, de la Chine, de l'Inde ne paraissent avoir sensiblement changé depuis des temps immémoriaux. On ne connaît qu'une religion, d'ailleurs ésotérique, à l'Égypte pendant cinq mille ans. L'Inde revient au brahmanisme après avoir créé, puis absorbé le bouddhisme, dans la marée mystique qui monte sans arrêt des profondeurs sensuelles de son imagination. La Chine, qui d'abord accueille le bouddhisme, emploie sa longue patience somnolente et rechignée à le recouvrir peu à peu des mille petites pratiques de son fétichisme utilitaire. L'Islam supprime presque brusquement les manifestations de son activité spirituelle plutôt que de changer une pièce de son système social. Il faut accepter ou rejeter en bloc ces constructions gigantesques.

C'est leur caractère massif qui nous introduit d'emblée dans la réalité intime de leur génie créateur. L'esprit d'architecture le domine. Ou plutôt, la forme n'y est guère conçue en dehors de la construction. Même si la construction est dépourvue d'une valeur plastique capitale, comme aux Indes, la sculpture et la peinture n'en paraissent que des débris détachés (1). Même si la construction est nue, comme en Chine, la sculpture, isolée, montre ses rapports avec elle en conservant ses apparences architectoniques jusque dans les monstres héraldiques les plus hérissés. Même si, comme en Islam, il n'y a hors la construction ni sculpture, ni peinture, on voit l'ornement aboutir à une formule géométrique qui ne permet aucune incursion dans la vie au décorateur (2). Si le grand rythme alternatif existe dans ces organismes amorphes, il ne sera qu'ébauché, montant et descendant de siècle en siècle ou même de millénaire en millénaire comme une marée qui

(1) Fig. 131.
(2) Fig. 114.

ne change pas sensiblement l'aspect général de la mer et n'en altère en rien la masse. Même quand on ne peut l'y découvrir nettement, un fait subsiste : la religion, la morale, le lien social restant intacts, rien ne sort complètement de la sphère architectonique à l'intérieur de laquelle l'esprit consent à se mouvoir.

Nous connaissons trop mal l'histoire de l'Égypte pour en dégager ces alternances. Nous croyons parfois les saisir. Mais la chronologie nous détrompe. Telle statue que nous nous imaginions postérieure à telle autre plus archaïque d'aspect, lui est au contraire antérieure, et de mille ou deux mille ans. L'uniformité de la statuaire égyptienne n'est qu'apparente. Une série de flux et de reflux en ravine la surface. Mais leur profondeur nous échappe, et leur signification. Car nous ignorons à peu près les variations de la doctrine, les mouvements sociaux à qui ces variations répondent, leurs échos dans la littérature, la morale, les mœurs. Cependant, quelques phénomènes identiques à ceux qui marquent ailleurs la décomposition du corps social apparaissent vers le

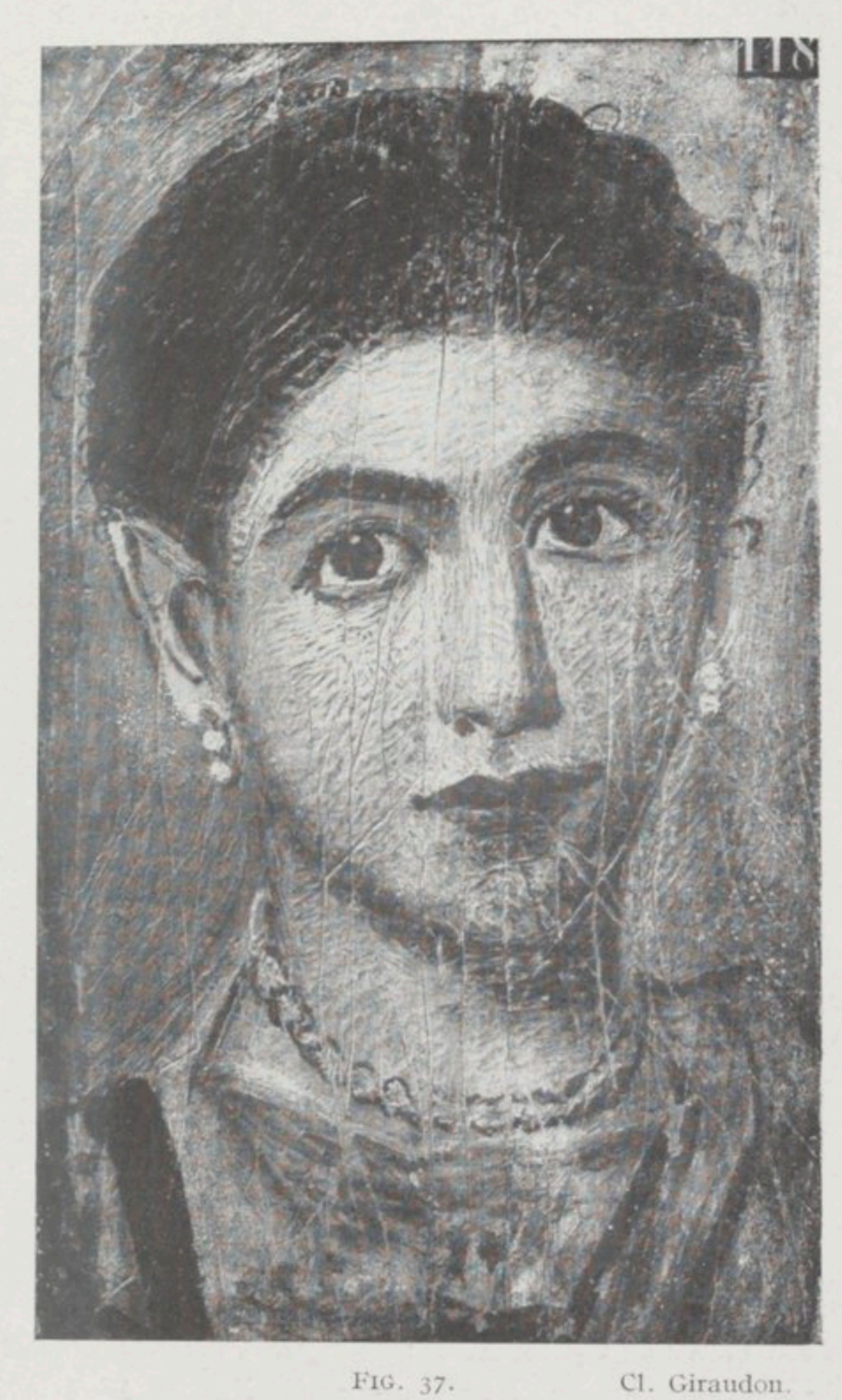


FIG. 37. Cl. Giraudon.

INDIVIDUATION DE L'ÉGYPTE *(Époque grecque.)*

déclin de la culture égyptienne. Et ils sont significatifs. Ainsi dès l'époque saïte, quand le portrait individuel se multiplie — la statue gardant toutefois son allure architectonique (1) — on ne bâtit plus aucun temple. Ainsi, l'époque gréco-romaine voit se disloquer dans la statue et le portrait même l'esprit de masse et de cohésion où l'Égypte s'est définie pendant cinquante siècles, au point que les sphinx et les dieux contemporains des Ptolémées ont complètement oublié leur caractère religieux ou symbolique et constituent une industrie d'ameublement de la plus pauvre qualité. Ainsi l'époque chrétienne assiste à l'apparition de ces portraits peints (2) où la vie intérieure éclate, hallucinante, musicale, rayonnante et en même temps concentrée, immense afflux des âmes simples que l'espoir envahit. Le passage de l'organisme égyptien à l'organisme chrétien éprouve la crise poignante subie par l'hellénisme entier à la même époque, au cours de laquelle on a pu croire le monde social ruiné pour toujours et l'individu abandonné à la dérive, la grande architecture et la grande sculpture n'étant plus même un souvenir.

Tant que l'édifice social égyptien dure, en tout cas, c'est-à-dire jusqu'à Ramsès III, l'art égyptien ne conçoit même pas l'individu comme indépendant de cet édifice, et si nous-mêmes essayons de concevoir sa statuaire comme indépendante de son architecture, nous ne la comprenons pas. Non qu'il prétende l'associer à la construction. Au contraire, il l'en sépare plus nettement que le Grec. Il laisse nus ses temples hermétiques, enfermant dans leur ombre la plus étroite quelque momie de crocodile, quelque statuette d'épervier. Mais durant quatre ou cinq mille ans, la statue ne sort pas du principe géométrique qui préside à l'aménagement des travaux hydrauliques, à l'édification des pyramides, des pylônes, des gigantesques colonnades imposant le génie de l'homme au monotone univers.

(1) Fig. 173.
(2) Fig. 37.

Ceci est plus impressionnant, plus significatif encore, que la sortie progressive de la statue hors du sanctuaire qui marque l'épopée plastique de l'Europe. La société égyptienne est si hiérarchisée, si étroitement imbriquée dans l'organisme politique dont la masse rappelle ces blocs de basalte que leur poids seul maintient dans ses salles hypostyles pour l'éternité, qu'elle laisse l'individu libre de rêver à sa guise dans les limites absolues qu'elle lui trace de toutes parts. Ainsi l'ingénieur du pays creuse les réservoirs et les canaux hors de qui l'eau du Nil ne pourra pas se répandre, ainsi la nature elle-même tranche, par la ligne de l'alluvion, une séparation implacable entre la terre nourricière que l'humidité pénètre et la terre altérée que stérilise le soleil. La statue égyptienne (1) se meut à l'intérieur de ses propres frontières hors de qui commence le règne de l'espace en feu. Elle est une forme en soi, un microcosme. Elle n'a aucune raison d'être, si elle n'est conçue géométriquement, selon le plan de l'univers visible qui commence où elle finit. L'immutabilité millénaire des lois qui font pousser le pain explique ici de la façon la plus certaine l'immutabilité de l'âme. L'individu en dépend à tel point que son instinct profond lui interdit d'aller au delà de la forme géométrique que la régularité des phénomènes naturels inflige à ses rapports avec l'ordre politique et qui cadence, de sa monotonie grandiose, le rythme de son esprit. Si son énergie et sa curiosité fléchissent, la formule académique interviendra pour les maintenir quand même dans le cadre fixé par la nature et la loi. Si elles l'abandonnent tout à fait, il passera la parole aux hommes apportant du dehors dans cette immobilité absolue des berges de la vie, la mobilité révolutionnaire de leurs passions. Et, resté le même au fond, il laissera crouler ses temples pour continuer de semer, de voir lever et de cueillir le froment aux mêmes dates, depuis toujours et à jamais.

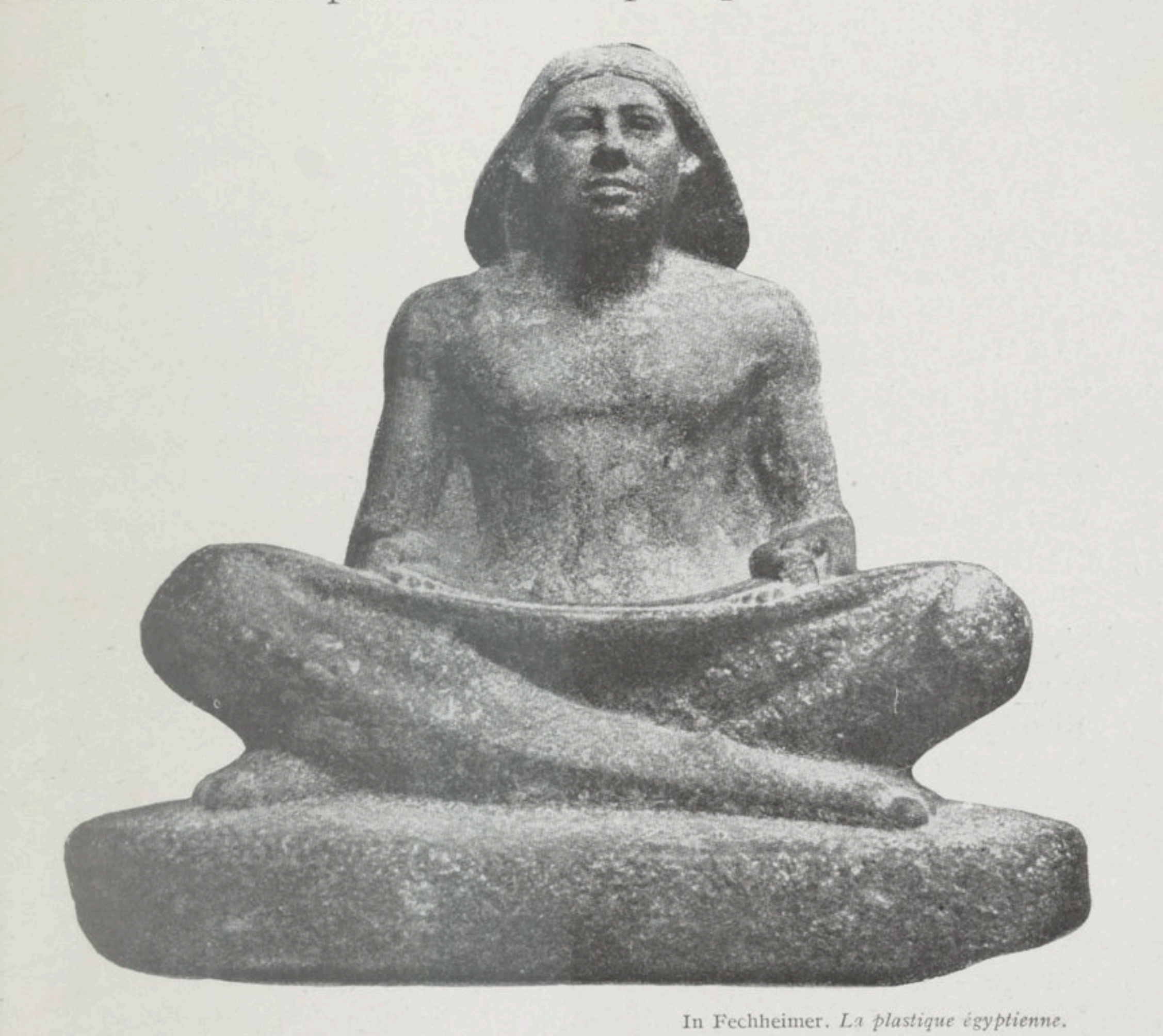
Voilà le mystère égyptien. L'individu y apparaît furtive-

(1) Fig. 38, 27, 173, 175, 197.

ment, il s'y ébauche avec une exquise et parfois narquoise finesse dans la peinture des tombeaux où toute la vie régulière, affairée, humble et saine du batelier, du berger, du cultivateur, du meunier se profile sur les murailles en traits subtils comme la poésie de l'aube à la campagne, frisson des eaux, battements d'ailes, ramages ininterrompus, calices s'ouvrant à la rosée, chant des rameurs, frémissement des herbes, pierres précieuses liquides et tremblant de toutes parts (1). Mais il ne sort jamais de lui, pas plus que l'univers astronomique même, pas plus que la caste qui en maintient, dans la loi et le mythe, la discipline et l'enseignement. Son évolution lente et limitée s'accomplit exclusivement au dedans du grand rythme architectonique. On voit, dans la masse elle-même du cube de basalte, de diorite ou de granit, les membres de la statue se délier un peu, s'arrondir, s'effiler, les traits du visage laisser filtrer la flamme emprisonnée, et son esprit demander aux plans ondulants qui le délimitent d'insister à peine ici, de se dérober furtivement là, de prolonger, par un miracle du sentiment plastique et poétique associés, leurs modulations ininterrompues jusqu'aux limites secrètes d'un espace intérieur que la lumière du dehors épouse à toutes les surfaces pour se solidariser avec lui (2). Puisque le statuaire ne peut sortir du mythe nécessaire et du monde visible, le monde invisible est à lui. Dans les limites infranchissables de l'image, il pourra subtiliser, caresser, moduler à l'infini sa masse pour la prolonger de partout sur l'onde continue d'une muette harmonie. Miracle unique. Les intentions de la peinture entrent dans les directions de la musique par les moyens de la sculpture restée de toute part bloquée dans les profils impeccables de la construction. La symphonie individuelle s'accomplit silencieusement dans la statue elle-même, alors que la peinture des tombeaux ne franchit nulle part les bornes de la mélodie. On dirait que l'Égypte veut

(1) Fig. 90.
(2) Fig. 38.

signifier par là aux temps futurs que tout peut s'exprimer entre les frontières rigides du mythe le plus intransigeant, à condition de ne pas substituer le principe individualiste à la



In Fechheimer. *La plastique égyptienne.* (Cassirer, éd.).

FIG. 38.

LA SCULPTURE MUSICALE *(Égypte.)*

réalité individu, mais aussi de ne pas sacrifier au principe social cette même réalité. L'individualisme, il est vrai, prend momentanément sa revanche en apprenant à l'Égypte qu'un organisme, aussi logique et formidable qu'il puisse être, périt dans ses propres frontières s'il ne fait appel quelque jour aux

passions individuelles pour y surprendre les éléments constitutifs et ainsi préparer leur combinaison future dans un ordre différent.

Aux Indes, le spectacle, au premier abord bien éloigné de celui-là, offre avec lui, si on le regarde de près, des analogies singulières. Rien n'est ici géométrie. Tout est organisme confus, bourgeonnement de plantes grasses inégales de hauteur, de forme, de distribution sur quelque marécage empoisonné. Et pourtant, rien non plus ne s'y dérobe à une conception sociale tyrannique, qui invoque pour durer la volupté spirituelle d'un mythe sinistre et grandiose représenté sur la terre par le régime implacable des castes, et se maintient depuis trente siècles sans bouger sensiblement. Ou plutôt, là aussi, en bougeant au dedans d'elle-même sans rien admettre du dehors, ou assimilant le dehors en quelques instants, comme un flot sombre, grouillant de monstres et couvert de fleurs éclatantes, qui ondulerait lourdement entre les rives envasées d'un sacerdoce aussi fertile, dans le renouvellement de ses symboles, que la naissance et la mort. Comme le milieu régulier et clément engendrait là l'optimisme et engageait l'individu à se fixer dans un système social immobile, ici le milieu chaotique, inclément, fiévreux, engendre le pessimisme et interdit à l'individu, même s'il veut s'évader d'un système mystique impitoyable, d'en franchir l'étendue d'ailleurs trop mouvante pour qu'il puisse en délimiter les contours. Ici, l'individu dépasse sans cesse le flot, du front, de la main, du genou. Mais le flot le reprend toujours. La sculpture hindoue fait songer à un homme enlisé dans la vase, et se débattant en vain pour en sortir. Le lyrisme et le désespoir se bousculent dans les âmes. L'esprit religieux et sensuel émerge d'une matière éternellement remuante qui le crée à chaque minute et l'engloutit l'instant d'après.

La sculpture hindoue (1) est l'image de ce mouvement universel qui ne sort pas de ses frontières imprécises et dont

(1) Fig. 39, 131, 132, 177, 178 207, 216.

l'imprécision même lui interdit de sortir. Comme, là-bas, l'esprit pictural ondulant avec subtilité dans la masse de la statue refusait de quitter l'édifice social, ici l'esprit pictural tente à tout instant de déborder la sculpture, pour y rentrer aussitôt avec une espèce de douleur. Ici, pas plus que les dieux, pas plus que les individus, pas plus que l'architecture elle-même, la sculpture n'est arrêtée. Un mouvement désordonné et tragique l'anime. Par grands coups de lumières, d'ombres, par contrastes puissants incessamment provoqués et rompus, il bouleverse le rocher nuancé à la façon d'une peinture, en fait sortir et rentrer les saillies comme des ondulations de reptiles, des soubresauts de fauves ou des spasmes amoureux. La sculpture reste noyée dans son atmosphère de pierre. L'âme enfiévrée se rue à des tentatives excentriques condamnées sans cesse à l'échec, mais infligeant à la matière sculptée l'esprit de la grande peinture. C'est le contraire de l'Égypte où la matière sculptée s'inflige incessamment l'esprit de l'architecture pour vivre concentriquement. Mais, ici comme là, tout le problème tourne autour de l'individu émergeant du moule social et se résout dans la sculpture qui là refuse de sortir du temple et ici ne peut en sortir. Et comme il fallut à l'Égypte, pour quitter son bloc hermétique, l'invasion gréco-romaine, ce n'est guère qu'à partir du xe siècle, quand surviennent aux Indes le musulman, puis le chrétien, qu'un peu d'air étranger entre dans cette atmosphère enivrante, mais aussi que l'architecture, tout en se spiritualisant au début, s'amincit très vite, s'épuise, se vulgarise et que la sculpture, qui changeait autrefois la forme des montagnes, commence de se perdre dans l'anecdote, le pittoresque et l'ornement.

C'est d'ailleurs au moment de la grande époque bouddhique que la sculpture hindoue changea la forme des montagnes, comme elle la changea en Chine et eut la force d'élever, au Cambodge, à Java (1), les féeries monumentales où l'univers

(1) Fig. 91, 97, 136, 188, 212.

commun aux hommes, aux forêts, aux bêtes entra pour y tourbillonner, y danser, disparaître comme une apsara emportée par les mille voix réunies des violons, des cuivres, des tambourins, des voix humaines, des murmures indistincts et des parfums mélangés. Le bouddhisme devait traverser le pessimisme hindou et le positivisme chinois par le moyen de la sculpture, parce qu'il se développait autour d'un besoin d'idéalisme social qui conditionnait la découverte et la culture de l'individu. Mais, en Chine comme aux Indes, l'unité de l'édifice idéal était telle qu'on assista, durant quatre ou cinq siècles, comme on y assista en Égypte durant quatre ou cinq millénaires à ce formidable événement : cent hommes, mille hommes peut-être, taillant dans une même roche l'image du même dieu, sans que l'image de ce dieu sortît d'une unité si fortement liée à leur structure spirituelle qu'elle semblait jaillir d'un même cœur, être conçue par une même tête, réalisée par une même main (1). C'est un phénomène analogue qui se produit, quelques siècles plus tard, dans l'Occident chrétien et plus spécialement en France, si l'on rapproche du colosse ou de la grotte ouvragée la cathédrale aux mille voix. Et c'est un phénomène inverse qu'apporte, comme la décadence grecque, la Renaissance d'Occident : souvent mille individus anarchiques semblent avoir sculpté la plus fragile statuette, composé le plus petit tableau. L'unité symphonique a quitté la multitude et ses éléments dispersés pour se réfugier tout entière dans le cœur, la tête, la main du héros.

En Chine, aux Indes, comme au Mexique ou en Islam, comme en Égypte, comme dans la Grèce dorienne et l'Europe médiévale, le héros est presque inconnu. La légende de Rama apparaît avec le bouddhisme et c'est bien son histoire qui fleurit le palais d'Angkor. Mais c'est le seul instant et le seul lieu d'Orient qu'on puisse comparer au Parthénon et à la cathédrale pour l'équilibre qu'ils cherchent entre l'aventure de l'homme et l'immobilité du dieu. En Orient, le héros,

(1) Fig. 40.

FIG. 39. Cl. Goloubew.

LA SCULPTURE PICTURALE *(Indes.)*

c'est la multitude. On voit, dans le désert chinois, marcher des statues colossales, guerriers, éléphants, dromadaires, chevaux liés comme des édifices à la plaine et pareils, dans la solitude, à ces accidents naturels qui en marquent le caractère comme le squelette géologique affleurant, et çà et là perçant le sol. La terre monte en eux, elle les accompagne, comme elle accompagne partout le cultivateur chinois tout imprégné d'elle, et à qui ses divinités familières révèlent le grain de l'humus, la direction du vent, la phase de la lune ou le temps propice aux labours. Si l'individu s'ébauche, et bien timidement, c'est, comme aux Indes, à partir du moment où l'Européen arrive et désagrège l'édifice commun où l'individu s'abritait. La multiplicité des cultes, fragmentés dans le fétichisme, n'est qu'une mousse à la surface du rocher moral immobile que les ancêtres ont dressé. Et si une peinture (1) émouvante comme des voix mêlées de flûtes, de hautbois, de harpes, profonde, discrète, émanant d'un espace abstrait comme une condensation moléculaire, apparaît dans les convents bouddhiques précisément à l'heure où le bouddhisme, entre le VIIIe et le XIIe siècle, tend à rentrer peu à peu dans le monument social qui ne change que d'écorce, elle ne quitte pas des thèmes harmoniques où la grande symphonie individuelle ne songe même pas à s'ébaucher. C'est comme une tentative effacée de dégager du corps social quelques rares mélodies. Elle n'interprête l'univers qu'étayée à ses voisines, causant à voix basse avec elles, murmurant à leurs côtés, brodant comme un tissu de soie le voile subtil que l'anachorète pose doucement sur son âme afin que la multitude innombrable des âmes disciplinées ne puisse saisir par quels insensibles détours il déserte parfois ses chemins. Prise en bloc, la Chine, sa sculpture, sa céramique et ses bronzes veinés comme des viscères, est enfermée dans une forme hermétique et circulaire dont on ne peut sortir. Il faut passer chez le Japonais, son élève, pour trouver un rythme analogue à ceux qui ont carac-

(1) Fig. 41.

C. Glaser. *Plastique de l'Asie Orientale*
(Cassirer, éd.).

FIG. 40.
L'UNITÉ COLLECTIVE *(Chine.)*

térisé l'Occident. Quand la sculpture, ici, a rompu les profils bouddhiques pour gesticuler dans le siècle loin de l'organisme religieux, la peinture est vite apparue, puis le bibelot, l'article de bazar, la gravure d'ameublement, prodromes d'un individualisme en croissance qui finit par forcer l'armure médiévale mais s'y brise du même coup.

Le Japon fait tache en Asie. Nous connaissons les noms de tous ses peintres, les noms de tous ses graveurs, presque tous ceux de ses sculpteurs après l'époque bouddhique, même ceux de ses céramistes, de ses forgerons, de ses charpentiers, de ses jardiniers. Phénomène profond, qui toujours dénote une analyse sociale effectuée ou en devenir. Si on le retrouve en Chine seulement à propos de la peinture, c'est-à-dire de la tentative ébauchée par l'individu pour se différencier un peu, sinon sortir du corps social, il est tout à fait inconnu dans l'Inde où pas une seule des vagues de l'océan confus des formes ne porte un nom. Tout à fait en Égypte, où la rigueur géométrique de la masse à édifier conditionne une impersonnalité égale à celle de la science. Presque tout à fait chez les Arabes, presque tout à fait chez les Persans, sauf au XVIe siècle, dès que, dans la peinture, tend à percer l'individu. Il est le signe essentiel qui apparaît en Italie dès l'époque médiévale et s'y répète et s'y multiplie avec une incroyable profusion alors qu'en France il ne survient qu'au XVe siècle (1), quand l'ouvrier quitte le chantier de l'église pour l'antichambre du château, et dès lors s'accentue de siècle en siècle jusqu'à la démence, comme dans tout l'Occident. Il marque également le passage de l'organisme social hellénique aux tout premiers symptômes de sa dissociation, les noms des sculpteurs grecs n'apparaissant qu'entre Solon et Pisistrate, quand sa gaine architectonique commence à gêner la statue. Et son absence frappe d'autant plus à Byzance qu'on y

(1) Nous ne connaissons les noms des Maîtres d'œuvres que depuis qu'on a dépouillé les comptes des municipalités. Mais, avant le XVe siècle, pas un seul nom de sculpteur.

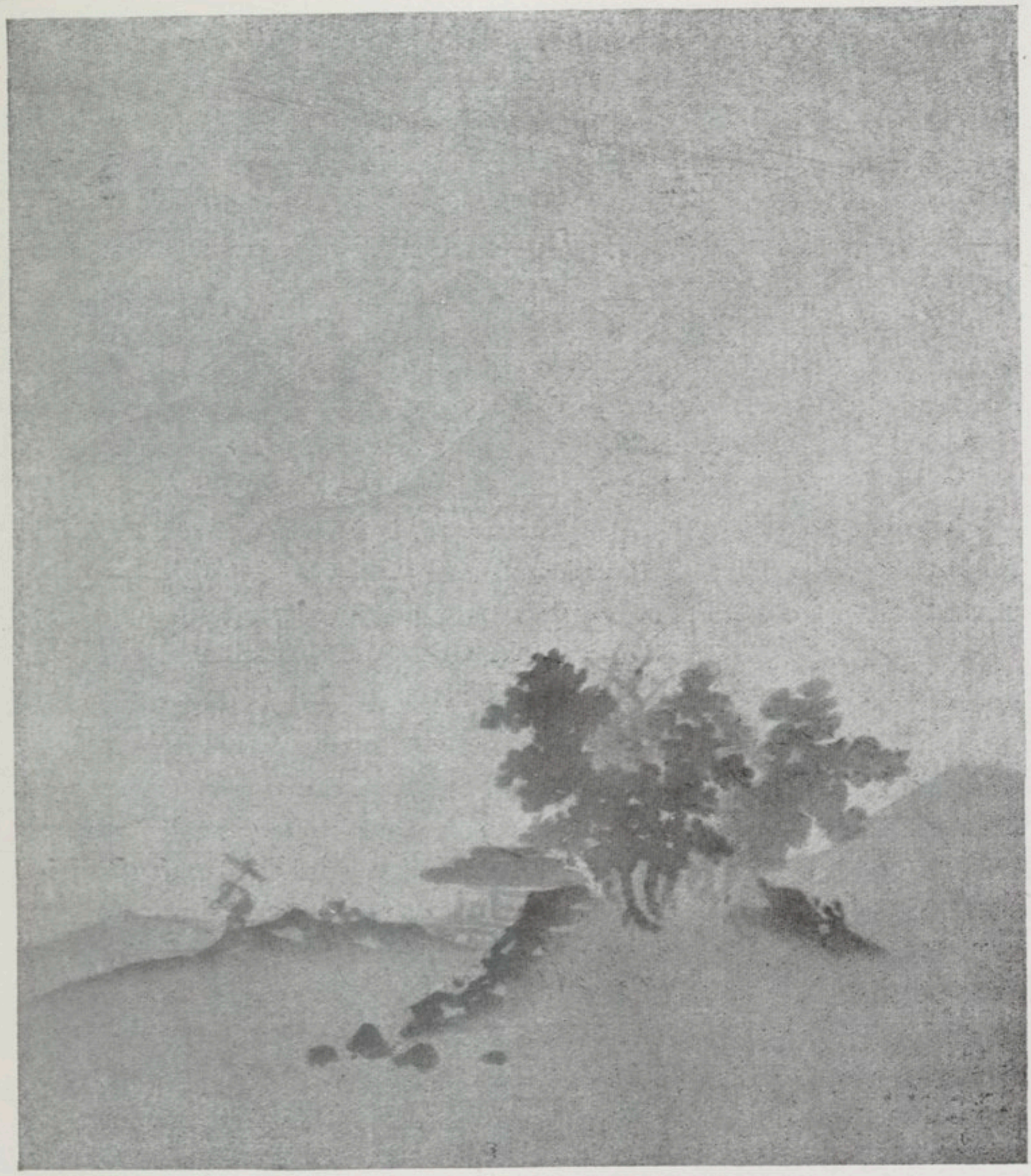


FIG. 41. E. Grosse. (Cassirer, éd.).

LA MÉLODIE INTÉRIEURE *(Chine.)*

assiste, pour quatre ou cinq siècles, à l'anéantissement de l'individualisme grec absorbé pêle-mêle par le panthéisme d'Asie avec la sculpture et la peinture rentrées dans la basilique, comme l'individu est rentré dans l'Église pour s'y refaire un prétexte et un centre de communion.

Rien ne démontre mieux que ces silences périodiques la vivante réalité du grand rythme alternant qui chemine à l'intérieur même des arts. Quand l'architecture domine, l'anonymat est la règle. Quand la sculpture apparaît, quelques noms, d'abord légendaires, émergent. Dès que la peinture se montre, on connaît tous les noms des peintres auxquels tous les sculpteurs se joignent, souvent même les constructeurs. La musique, par les cortèges qu'elle règle, par la danse qu'elle réveille, tend à faire rentrer l'individu dans la foule et le nom dans le secret. Tout ceci est très émouvant. Si la communion l'emporte, l'humilité est la loi, puisque l'homme croît avec l'homme et qu'un lien intérieur les identifie profondément. Si la critique désagrège, la communion mystique habite l'homme isolé qui a, espère avoir, ou croit avoir la force de la maintenir parmi nous et dont l'épée se nomme, suivant la qualité de cette force, vanité, suffisance, orgueil, conscience d'une destinée et d'une mission supérieures. Le nom, l'anonymat sont les signes d'une époque. Selon que l'un ou l'autre règne, on sait par quoi se définissent les rapports de chacun des hommes avec le corps social ou avec l'individu : ici par le roman, la psychologie, la peinture; là par l'architecture, la métaphysique, la loi.

VIII

Désormais, les mots qu'on a coutume d'employer pour désigner les différents aspects des styles — primitif, archaïque, classique, académique, décadent, etc... — me semblent

prendre un sens bien plus humain que celui dont on les dote en général. Pierre et poussière, ils deviennent pensée et sang. Ils sont les chants de l'épopée. On pense, à propos d'eux, au cheminement en même temps aventureux et nécessaire des organismes dans la vie. Sortis de la confusion originelle, on les voit s'ébaucher en masses informes, sans organes différenciés, puis essayer un ordre embryonnaire où les organes modèlent une forme fruste, non déliée, dont les membres semblent encore engagés dans la matrice obscure, puis, par l'enchevêtrement de plus en plus complexe et harmonieux des grands instincts montant vers la conscience, les formes acquérir, grâce à la solidarité des énergies qui les parcourent, l'aisance et la sûreté, puis les déchets internes envahir les tissus, les organes entrer en déliquescence, ou s'ossifier au contraire, les relations mutuelles hésiter, se perdre bientôt... Une fatalité grandiose assure ainsi la naissance éternelle, la croissance éternelle, la vieillesse éternelle, la mort éternelle. Fatalité qui détermine, sans doute, en la maintenant dans le même orbe impitoyable, l'unité de la pensée et la variété émouvante des apparences qu'elle prend. L'esprit humain tourne sans cesse dans un cercle, mais il aperçoit, de chacun des points de ce cercle, à mesure que ce cercle tourne avec lui dans la durée, des paysages différents.

Il n'y a rien de commun, par exemple, entre l'archaïsme (1) engagé tout entier dans une conception globale de la forme dont les racines plongent dans le mythe social et dont les moyens sont empruntés à l'architecture qui l'exprime, et le primitivisme qui cherche, au contraire, à dégager en tâtonnant la forme de ses liens archaïques pour lui faire exprimer des sensations et des idées qui sont personnelles au peintre. Sans doute, quel que soit le rythme d'une époque, il y a, dans toutes les époques, et pour entretenir le besoin de changer de rythme, des esprits en avance, des esprits en retard sur lui : furtivement, ici, au centre de l'architecture, un primitif

(1) Fig. 42.

apparaît, et là, en plein courant d'individualisme, un monument classique s'élève, rappelant les plus grandes heures du mythe à son apogée. Mais, en considérant de haut le mouvement des esprits, on ne peut que lui découvrir une pulsation constante : où il n'y a que des individus, il n'y a pas d'archaïsme, ou alors c'est un artifice, comme on en voit naître en ces périodes de décomposition sociale extrême où l'homme trop intelligent se met à la recherche de sa pureté primitive et demande avec désespoir au passé des rythmes architectoniques perdus ; où il n'y a pas d'individus, il n'y a pas de primitifs, ou alors c'est un être venu d'une race ou d'une religion lointaines qui tente de bégayer une langue qu'il n'entend pas. L'archaïsme est au seuil des organismes qui croissent : il est la nubilité de l'espèce. Le primitivisme est au seuil des analyses qui s'ouvrent : il est la nubilité de l'homme. Et bien qu'il puisse exister des peintures archaïques contemporaines des organismes encore complets — c'est le miracle de l'individualisme italien exprimant à lui seul, par Giotto, l'immense complexité sociale —, bien qu'il puisse exister des sculptures primitives contemporaines des analyses commençantes, il faut, dans les deux cas, y découvrir une exception. A l'idée d'archaïsme s'attache la forme sculptée, à l'idée de primitivisme la forme peinte. Le sculpteur, à

FIG. 42. Cl. Giraudon.

SCULPTURE ARCHAIQUE *(France, XIe s.)*

peine sorti de la gangue archaïque, atteint déjà au grand équilibre harmonique quand le peintre marche à tâtons parmi des matériaux inconnus. Della Quercia, Ghiberti, Donatello, statuaires épanouis, complets, possédant toutes les ressources de la forme en mouvement sont, les deux premiers plus âgés, le troisième du même âge qu'Angelico (1) qui suffirait à définir l'art primitif dans ce qu'il a de plus touchant, mais aussi de plus humblement appliqué à rechercher les privilèges et les moyens de la peinture. Giovanni Pisano lui-même, né plus d'un siècle avant Angelico, semble plus jeune que lui. En France, Jean Goujon, dans l'élégance ondoyante duquel perce déjà l'inquiétante mondanité qui fera de la sculpture du XVIIIe siècle une des choses les plus délicieuses, mais les plus fragiles parce que les plus éloignées qui soient des conditions de cet art, est le contemporain de François Clouet qui ne soupçonne pas encore les entrecroisements harmoniques par lesquels la grande peinture va décider les musiciens à demander à l'orchestre des ressources qu'elle ne possède pas. Il y a quelque chose de profondément dramatique dans ces voix contemporaines, jaillies des mêmes désirs, en proie aux mêmes déceptions, allant aux mêmes espérances et qui se cherchent et se dérobent parce qu'elles n'usent pas de la même langue, ou, pour la parler, la faussent, et expriment, sans le savoir, les unes ce qui fléchit et se disperse, les autres ce qui s'affermit et se concentre dans l'esprit d'une race allant, d'une allure unanime, aux mêmes buts. La fugue voit ses éléments s'appeler, se répondre, se devancer, se poursuivre, se dépasser, revenir sur leurs pas dans un vaste ensemble entraînant qui concilie ses contradictions et ses antagonismes pour forcer l'unité de l'homme à achever son poème en dépit des difficultés et des embûches du chemin.

Le drame, ainsi, se poursuit jusqu'au bout. L'académisme, qui invoque le classicisme, est à l'opposé de sa tâche, puisque l'académisme, aux époques où la fermentation est

(1) Fig. 43, 44.

Fig 43. Cl. Anderson.
PEINTURE PRIMITIVE *(Angelico, XVe s.)*

la plus aiguë, où toutes les lois, tous les systèmes, tous les dogmes sont en discussion, où la famille est disloquée, où la lèpre des intérêts et la flamme des intelligences rongent le corps social en ruine, maintient une misérable fiction d'ordre et d'unité dans le chaos, alors qu'autour de lui mille expressions nouvelles naissent, ou s'épanouissent, et que quelques-uns concentrent le chaos dans l'ordre et l'unité de leur esprit. Il est fait pour les âmes pauvres, pour le troupeau sans maître errant au hasard de ses sentiments les plus vulgaires à la recherche des expressions les plus faciles — étant les plus accoutumées — que d'autres âmes pauvres viennent lui en proposer. Il est le seul à ne pas soupçonner le drame, que résout, quand il apparaît, la symphonie peinte ou sonore dans le cœur du solitaire et que le classicisme, à toutes les époques; était venu résoudre dans l'unanimité des

FIG. 44. Cl. Anderson.

SCULPTURE ÉPANOUIE *(Della Quercia, XVe s.)*

consciences ou des cœurs. Car si l'antiquité connaît au moins un point d'équilibre classique qui répond à l'instant fugitif où l'homme, apparaissant au sein du mythe, parvenait, par un effort puissant, à en maintenir l'ivresse dans son intelligence qui montait, la France a connu deux fois cette heure étrange : l'une au moment où le roman et l'ogival confrontaient leurs conceptions antagonistes, l'architecture théocratique parvenue au plus haut de sa tâche, la sculpture laïque envahissant ses porches et ses chapiteaux alors que les nervures et les longs fûts de pierre s'élançaient de toutes parts pour soulever, aérer, bercer l'immense vaisseau; l'autre, plus étroite, mais plus claire, au moment où l'âme occidentale en décomposition, menaçant de submerger la France tout en apportant d'Italie les éléments d'un style individuel, la France imaginait une construction intellectuelle capable d'enfermer ce style dans une expression d'ensemble et de remonter le flot.

Ces moments-là sont peut-être les sommets du drame plastique, et remarquez-le bien — la Grèce de Phidias et de Sophocle n'est pas une exception, — c'est justement quand ils surviennent que la tragédie apparaît : quelque gauche et roide qu'elle soit au XIIe siècle, c'est au XIIe siècle, à l'heure où éclate et rayonne la crise de conscience collective qui fait de Chartres le plus profond drame de pierre que les hommes aient élevé, c'est au XIIe siècle que la tragédie introduit l'élément pathétique dans le « Miracle » arraché aux clercs en même temps que l'architecture et la sculpture et écrit en langue vulgaire pour être entendu de tous. Juste à moitié chemin entre Corneille et Racine, Versailles subordonne à la raison victorieuse l'angoisse des hautes consciences, laquelle ne s'apaise pas dans le cœur du poète tragique qui répond au nom de Pascal. Et quant au Prométhée d'Eschyle, dont les lamentations remplissent l'intervalle qui sépare le drame d'Olympie du drame du Parthénon, il est le point central d'un plus grand drame symbolique qui s'étend entre le mythe d'Adam chassé par la connaissance du paradis terrestre et l'aventure de Jésus retrouvant, par la connaissance,

dans son paradis intime, une ivresse nouvelle dont la cathédrale jaillira. C'est peut-être par hasard que la tragédie hindoue paraît être contemporaine des cavernes sculptées où le bouddhisme, menacé d'être de nouveau englouti dans le brahmanisme, appelait les forêts, les fleuves, les bêtes, la

FIG. 45. Cl. Librairie de France.
DÉCADENCE CRÉATRICE *(Bonnard.)*

fornication et la mort au secours de l'homme intérieur que la matière universelle reprenait. Mais en tout cas, chez les races du Nord, noyées dans la pluie et par conséquent ignorant le drame plastique, Shakespeare n'apparaît-il pas au moment même où, debout sur le seuil de l'édifice social que la chute du catholicisme ébranle, l'individu vient affirmer que lui seul peut le relever? La tragédie, c'est le point de rencontre, dans la conscience du poète, des valeurs anciennes parvenues à

leur maximum de maturité spirituelle et des valeurs nouvelles qui pointent de toute part.

La tragédie, dans tous les cas, se borne à constater. Jamais elle n'a retenu une race au bord de l'abîme. Au contraire, elle l'y pousse un peu plus vite, le drame épars, dès que le poète a su le ramasser, ouvrant, chez le spectateur, des avenues insoupçonnées, éveillant des passions et des curiosités terribles, suscitant le besoin d'essayer sa force héroïque ou de soumettre sa faiblesse à l'épreuve de l'enfer. Lancées dans l'avenir avec l'individu, la peinture, puis la musique, que le roman et, après lui, la résurrection du lyrisme accompagnent, font apparaître dans certains esprits, soit pour la réprobation, soit pour l'enthousiasme, des possibilités de communion où des formes nouvelles germent. Le mot de décadence n'a de sens que si l'on envisage une civilisation comme un cercle fermé hors lequel tout est ténèbres et demeurera ténèbres. Mais le monde a d'autres ressources dans la nécessité qu'il éprouve de vivre, et pour vivre de créer sans cesse, et dans sa superbe indifférence à déposséder de la flamme la race élue au profit de la race à élire en vue de réalisations dont ni l'une ni l'autre ne connaît le sens et l'aspect. Ce qu'on appelle « décadence » (1) est précisément l'époque où le plus grand nombre d'éléments différenciés fermentent, pourrissent, meurent, germent ou croissent et où, par conséquent, des relations nouvelles apparaissent, où des groupements insoupçonnés s'organisent, où des forces vierges se soudent en vue d'un avenir qu'elles ne verront pas. Si tout meurt du principe qui le fit naître, si par exemple la Grèce est tuée par sa recherche restreinte de la vérité dans l'objet, l'Islam par son spiritualisme exclusif que poursuit l'arabesque dans un cercle trop abstrait, l'Inde par son sensualisme où doit s'enliser l'esprit, tout renaît du principe même qui l'a fait mourir ailleurs. La Grèce bâtit sa maison avec les matériaux ramassés dans les ruines assyriennes,

(1) Fig. 45.

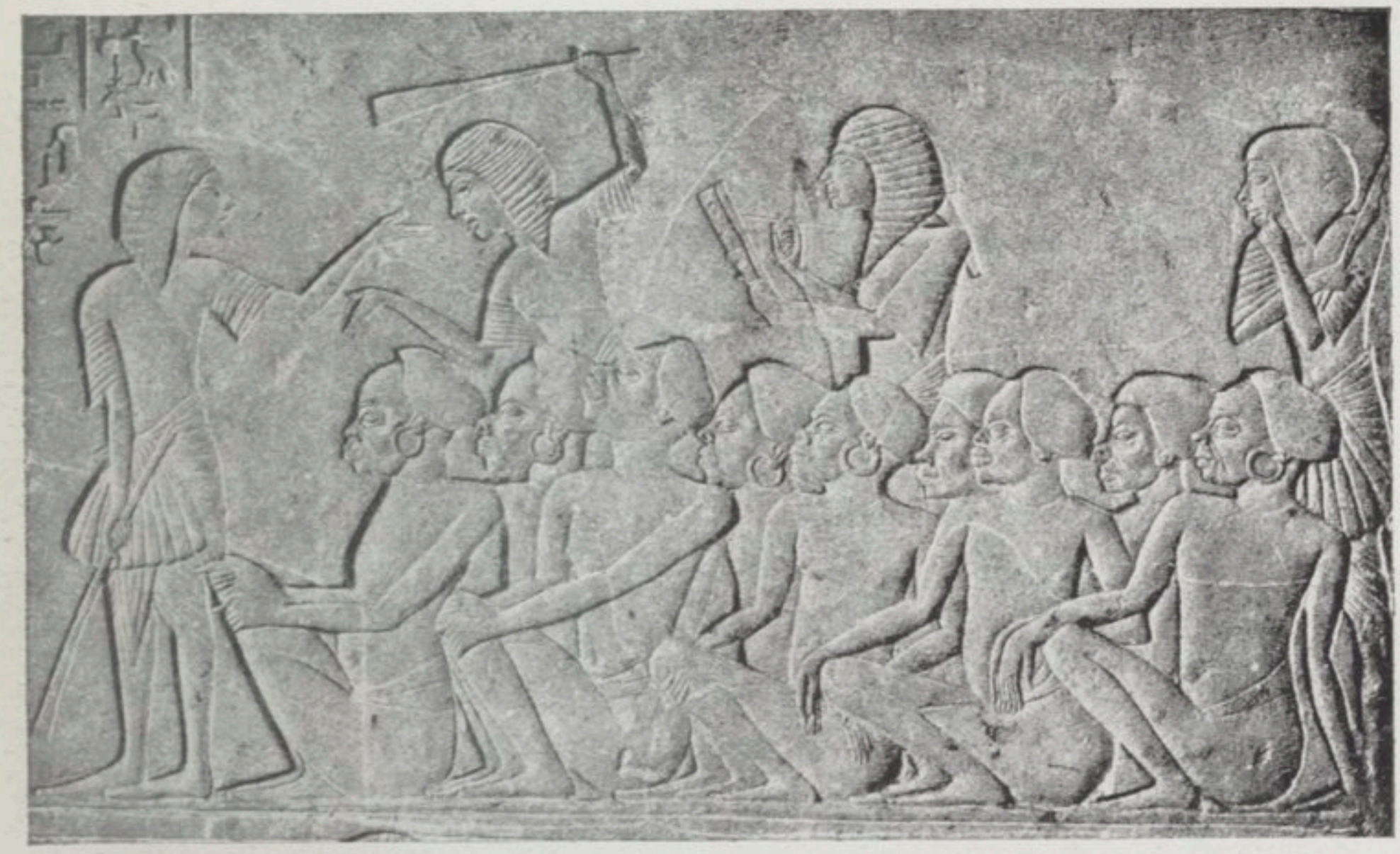
égyptiennes, phéniciennes. C'est grâce aux statues grecques déjà dégénérées apportées par Alexandre sur l'Indus dans ses chariots militaires, que l'immense marée de la sculpture hindoue, par l'entremise du bouddhisme, inonde l'Asie. Et qui sait si la première statue égyptienne n'est pas née et ne renaîtra pas de quelque forme immémoriale et déjà désagrégée que l'Afrique noire introduit, par ses caravanes, dans la haute vallée du Nil? (1) La décomposition byzantine dote l'Italie de l'idole dont l'adoration lui rend la vie. La France vit trois siècles de l'agonie de l'esprit italien... Il y a mieux. Ces invasions bienfaisantes sont pressenties et souhaitées dans les cœurs. Avec le drame historique, le drame plastique continue. La négation, la gageure, le désespoir, le paradoxe peuvent, aussi bien que la foi, entretenir le feu. La continuité d'un effort n'est jamais dans l'imitation des apparences extérieures de l'effort qui précédait. Elle peut cheminer bien plus réellement dans les formes qui paraissent le contredire que dans les formes qui prétendent le continuer. Quand, par exemple, telle civilisation parvenue à l'extrémité de l'analyse brise et brouille ses idoles et, plutôt que de se copier indéfiniment elle-même, tente, avec leurs débris, d'ébaucher quelque forme barbare qui semble l'antithèse de la mission qu'elle a rempli, ne donne-t-elle pas ainsi la plus noble preuve du courage de l'homme à imaginer encore, fût-ce en se désavouant lui-même, pour ne pas mourir?

(1) FIG. 47, 49, 93 *bis*, 198-199.

Cl. Goloubew.

FIG. 45 *bis*.

FRESQUE D'AJUNTA



(Esclaves noirs)

Fec..heimer. *Plastique de l'Egypte.*
(Cassirer. éd.).

FIG. 46.

LES EMPREINTES

I

Prenez une tribu quelconque de Nègres ou de Polynésiens. Dès les premières heures de votre contact avec elle, un phénomène vous transporte d'enthousiasme ou d'indignation. Elle est spontanément artiste. L'homme noir pratique sans relâche, sans effort, et avec une ardeur qui touche à la violence, toutes les formes primitives de l'art. Elles sont son existence même. Il les vit, pour ainsi dire, dans le geste de chaque jour. Il est, en vérité, ivre de son et de couleur. Des

cadences frénétiques, de brûlantes orgies visuelles voilent ses yeux, bourdonnent dans sa tête, mêlées aux odeurs fauves et aux parfums trop lourds. Il scande son travail et sa marche de récits rythmés et de chants. Des rangées de cercles d'argent autour de ses bras, de son cou, de ses jambes, luisent et tintent à chaque pas. Tout pour lui est prétexte à la musique et à la danse, nubilité, fiançailles, mariage, funérailles, départ pour la chasse ou la guerre, fêtes rituelles, repas. Musique, danse où prennent part toutes les femmes, tous les hommes, tous les enfants de la tribu. Les industries du ménage, du costume, de la guerre, de la chasse, ne se séparent pas, dans leurs origines, des premières et des plus essentielles manifestations de l'art. Pas un métier qui ne soit l'exercice continu d'un lyrisme rudimentaire, mais impossible à contenir. Le corroyeur, le céramiste, le bijoutier, le forgeron, le ciseleur, l'armurier, le brodeur, le teinturier s'avèrent artistes nés par la sûreté du décor, de l'ornement, de l'association cent fois variée, toujours infaillible des tons. Tout est sculpté, ustensiles, armes, meubles, masques de danse, de chasse, de guerre. Tout peint ou teint, pagnes, courroies, buffleteries, boîtes, sièges, nattes, boucliers. Les idoles, taillées par plans rugueux et simples, dans le souci candide de l'expression la plus intense, et barbouillées de bleu, d'ocre, de rouge pour en accuser l'accent, brûlent d'une vie sommaire et furieuse en même temps (1). Que l'Africain teigne ses murs de terre comme d'un sang coagulé, que le Polynésien cisèle ses cases de bois de volutes enroulées dont on retrouve, sur la peau de son corps et de sa face, les reptations multicolores, un attrait permanent pour le caractère sensuel de tout ce qui a vie et forme oblige l'homme noir à le poursuivre et à le souligner partout. Si d'autres, — le Blanc par exemple — semblent posséder avant tout le sens moral et social de la vie, le Nègre en a le sens rythmique, à tel point qu'il ne peut le concevoir ni l'exprimer autrement que selon des rythmes sonores,

(1) Fig. 47.

formels ou colorés élémentaires, mais aussi irrépressibles que les battements de son cœur.

Un jour, dit Gobineau, alors qu'il existait trois races primitives — la noire sensuelle, impulsive, ivre de rythme et de couleur; la jaune terre à terre, éprise de bien-être et de rêverie somnolente ; la blanche énergique, aimant la guerre, faite pour ordonner et dominer, — un jour une goutte de feu fut versée par la femme noire dans le marais torpide du sang jaune, dans le torrent froid du sang blanc. Ce jour-là, ce jour-là seulement, naquit le sens lyrique chez l'homme de l'extrême Asie et l'Indo-Européen. Là, dans les profondeurs troubles d'un positivisme intéressé, ici, dans les assises vigoureuses d'une discipline de combat jusqu'alors inébranlée, cette goutte de feu, entraînant avec elle le furieux amour de la forme, du rythme et de la couleur, fit entrer le conflit de l'impulsion sensuelle neuve et de l'ordre moral séculaire, conflit dont le lyrisme seul peut

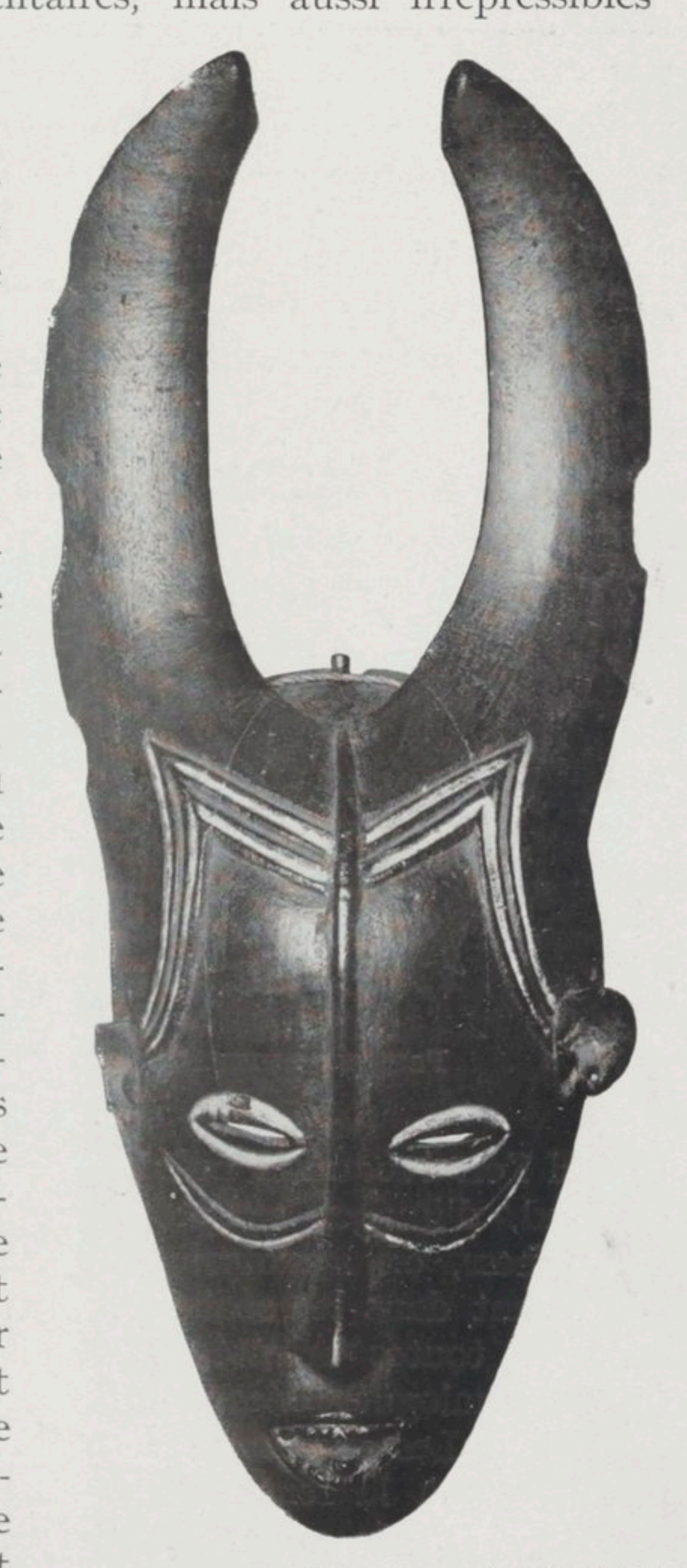


Fig. 47. Collection F. F.

Le rythme *(Art nègre.)*

donner la solution. Aussi loin qu'on regarde, aux origines de l'Histoire, dès que l'Histoire se traduit, du moins, par le moyen de l'image, on découvre la trace ardente de ce grand événement. La vieille Égypte en serait sans doute restée aux silex éclatés de ses plus anciennes nécropoles si les migrations noires ne l'avaient imprégnée petit à petit par la haute vallée du Nil. Plus bas encore, beaucoup plus

FIG. 48. Breuil et Cabra Aguilo.

FRESQUE RUPESTRE PRÉHISTORIQUE *(Espagne.)*

bas, si l'on évoque la présence, dans l'Espagne et la Gaule du Sud, d'images sculptées sur les outils ou gravées sur les rochers, on s'aperçoit que des squelettes négroïdes se retrouvent dans les sédiments inférieurs des rivages de ces contrées toutes orientées vers le continent noir où des formes analogues décorent les cavernes et les armes des chasseurs. Les monuments les plus anciens de l'Inde sont postérieurs à la rencontre des Blancs venus de l'Ouest et du Nord par la route des fleuves avec les Noirs montés du Sud. Chez tous les peuples blancs actuels où l'imprégnation noire manque, ou est trop légère ou trop lointaine

— Scandinavie, Allemagne du Nord, Angleterre, Russie, Pologne, — la manifestation plastique est indirecte : elle sent l'imitation, l'école, la virtuosité apprise, l'effort. Et l'exclusion est encore plus frappante si l'on se tourne vers les Jaunes où la vertu de l'aïeul noir s'est montrée aussi active que chez l'homme d'Occident.

Sa trace est facile à suivre chez l'Indo-Chinois ou le Malais,

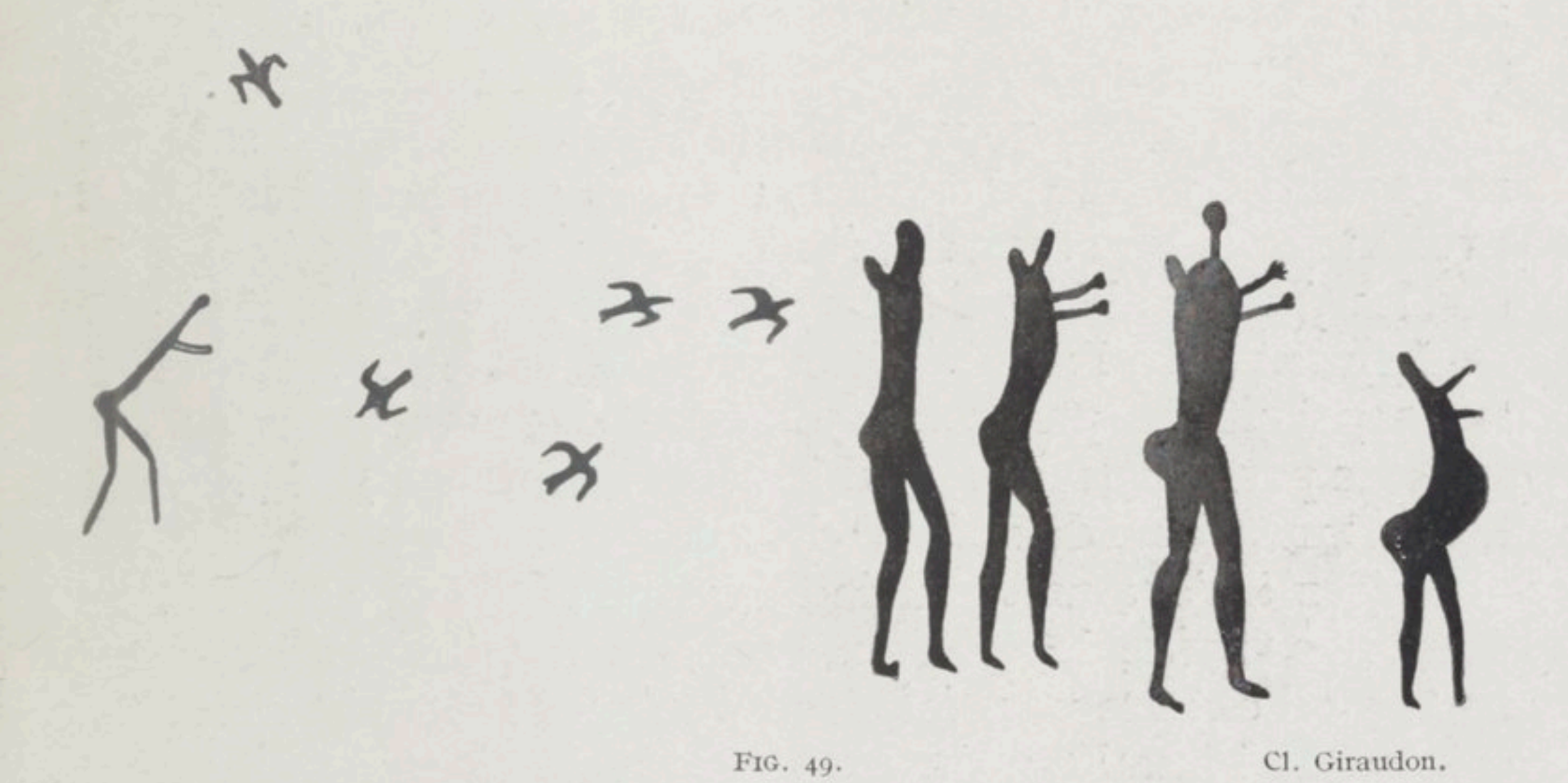


FIG. 49. Cl. Giraudon.

FRESQUE RUPESTRE AFRICAINE

constamment imprégnés tous deux, de quelque côté qu'ils se tournent, du sang des Polynésiens ou des Dravidiens de l'Hindoustan. Moins peut-être chez le Chinois, où l'infiltration est plus ancienne, et dont le bloc, depuis quinze cents ans, ne s'est guère laissé entamer que sur ses bords. C'est cependant après que les armées macédoniennes eurent touché d'Indus qu'apparurent, deux siècles avant le Christ, les premières sculptures chinoises, si proches de la forme grecque par leur apparence nerveuse, sèche, dessinée, moins préoccupée de la masse que du contour et du détail, et c'est après l'inondation de la Chine par le bouddhisme avec les immigrants hindous — tribus entières j'imagine, dont les vagues successives déferlèrent

quatre cents ans — que se produisit l'efflorescence de la sculpture monumentale des Chinois, animant de ses foules les déserts et les montagnes, grottes sculptées, avenues de colosses pareilles à une armée d'envahisseurs (1). L'art des Han, l'art des Tang surgit sur un terrain propice. Par le Thibet, par l'Indo-Chine, si l'on en croit l'accumulation des types négroïdes autour des vallées de pénétration des fleuves méridionaux, des poussées ethniques profondes se produisaient certainement sans cesse, pour verser dans le sang du Jaune les affluents de sang noir qui l'ont deux fois embrasé. Même si l'on admet que la céramique chinoise (2), la plus anciennement connue après les poteries lacustres, ait paru dans les terres jaunes avant tout alliage sanguin, il n'est pas possible d'en conclure que les Chinois aient su, seuls entre tous les peuples, se passer du ferment noir, l'art du tourneur étant commun à toutes les races primitives par raison d'utilité. D'autant plus qu'elle apporte peut-être ici, au problème de l'origine et de la hantise du rythme, l'une de ses solutions.

Songez à l'amour du Chinois pour l'argile de ses champs, dont il surveille la cuisson, dont les craquelures l'enchantent, qu'il enterre parfois pour lui infliger la longue et intime caresse de l'humidité du sous-sol. Songez à son application à vitrifier son kaolin, à marteler sa cloche ou sa cuve de bronze, tout ce qui est doucement et mélodieusement sonore, tout ce qui semble naître seul du mouvement giratoire des tours. Sa rêverie somnolente, que l'opium épaissit encore, semble suivre depuis des siècles le ronronnement musical de la pâte en train de s'organiser, par sa rotation mécanique, en planète minuscule, cependant que la main distraite y imprime les sillons du vent. La tendance invincible de sa grande statuaire à poursuivre le modelé sphérique qui bourdonne sans fin autour d'un noyau central invisible, ne viendrait-elle pas des lointains atavismes transmis par les chaudronniers et les potiers

(1) Fig. 40.
(2) Fig. 50.

primitifs que l'une des plus anciennes musiques connues aurait dorlotés dans leurs habitudes ? Le recueillement quelque peu rechigné, la méditation flottante et contenue ont pu, à défaut de l'imagination visuelle, éveiller dans l'âme chinoise les rythmes intérieurs qui ont abouti, plus tard, après les migrations jaunes dans l'Europe de l'Est et du Nord, à préparer les Slaves et les Germains à l'éclosion du poème sonore, les Slaves et les Anglo-Celtes à l'éclosion du poème verbal. C'est surtout chez les peuples blancs finnisés — Russes, Allemands, — qu'on rencontre cette invincible aspiration à la musique sur qui les a rejetés l'imagination poétique privée de l'aptitude à l'expression formelle par l'absence ou la rareté du sang noir.

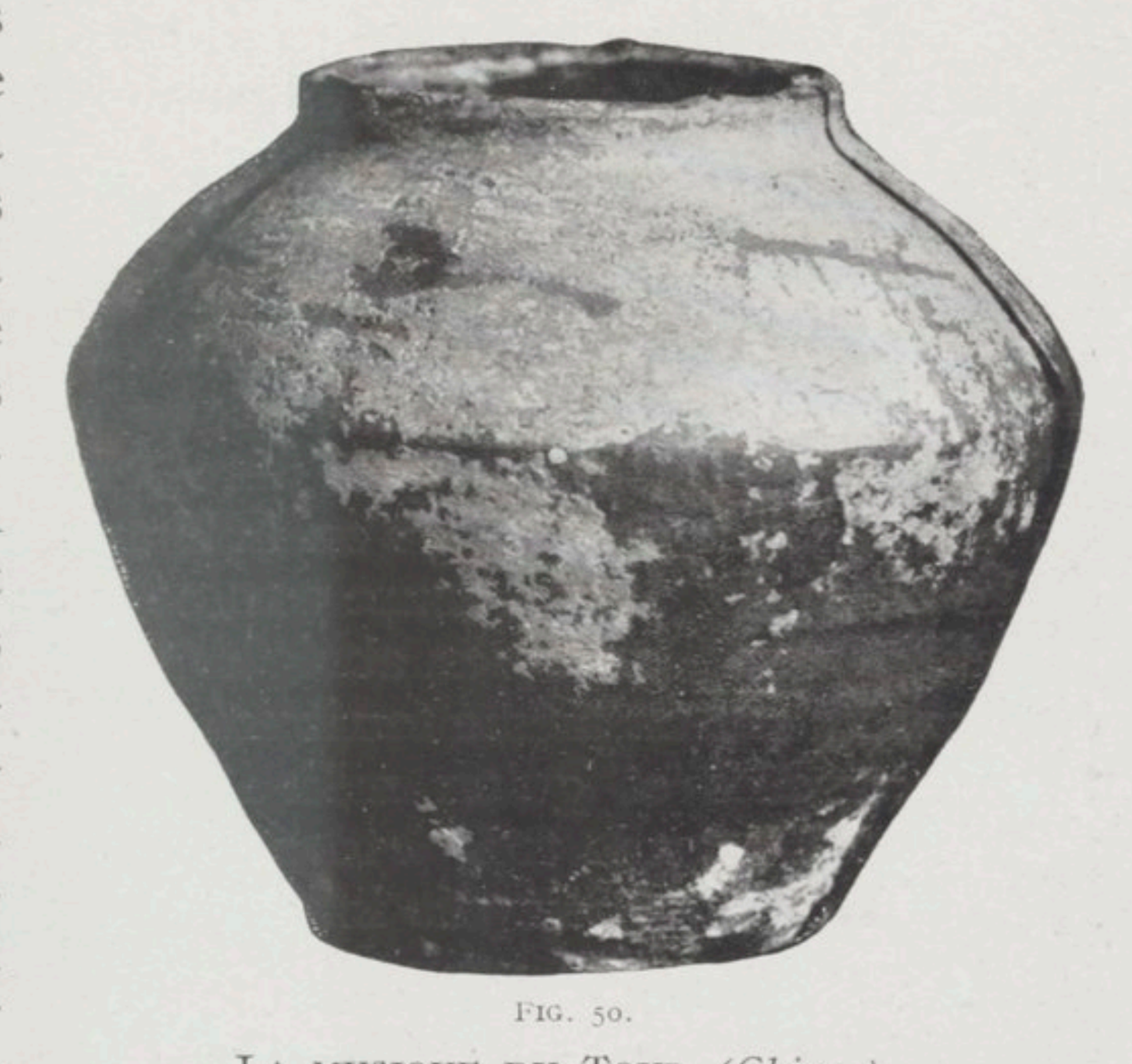


Fig. 50.
La musique du Tour *(Chine.)*

Là donc où le Blanc pur ou le Jaune pur vivent, la plastique ne paraît être qu'un article d'importation ou un jeu de scribe érudit. Là où le Noir les a touchés, là seulement se rencontrent les formes supérieures de la pensée s'organisant en images visibles, chez l'un par le moyen de la raison ordonnatrice, chez l'autre par le moyen de la méditation patiente, lente, subtile, reprenant ses droits exclusifs dès que la brûlure du sang s'est perdue dans la mémoire de l'espèce, ce qui semble arriver à la Chine actuelle privée depuis quinze ou vingt siècles de tout contact mélanien. Je songe au drame

hindou où l'affluence trop large et trop continue du sang noir provoque une rupture constante d'équilibre, l'homme roulant dans la fange avec la flamme dans le cœur. Je songe à l'équilibre au contraire conquis dans le plan architectural par les Égyptiens et les Européens. Presque partout ce sont les tribus blanches mieux organisées pour la guerre, poussées par leur besoin d'ordre et d'ailleurs cherchant le soleil, qui précipitent un fleuve de sang frais dans le marécage fiévreux où il répand son fer sur les ferments de la vase. Et presque partout les fleurs germent à la surface des eaux quand l'anarchie première ouverte par le drame fait place à la stabilisation temporaire du corps social.

Que cette genèse tragique dure quatre ou cinq siècles, comme chez les Grecs, sept ou huit comme chez les Italiens ou les Français, dix ou douze comme en Espagne, ce ne sont là qu'incidents historiques, abrégés par la fixation des espèces confrontées sur un même territoire, prolongés par des migrations nouvelles et qu'un milieu plus ou moins favorable précipite ou retarde tour à tour. Mais le fait reste constant. Ainsi voit-on l'Iranien pâle inonder la plaine du Gange pour se perdre parmi les masses dravidiennes jusqu'au surgissement de l'art hindou. Ainsi voit-on l'art grec jaillir sur les rivages de l'Attique pour témoigner de la rencontre des Doriens descendus du Nord et des Ioniens et Mycéniens imprégnés, par la Syrie, du sang des esclaves noires qui peuplent les harems d'Orient. Ainsi voit-on les Germains recouvrir de leurs alluvions successives la plaine du Pô et les vallées apennines où vivent les Italiens auparavant mélanisés par la politique de Rome, pour que la nouvelle Italie prenne l'essor violent qui transformera l'Europe, laissant à sa Venise moins virile le privilège d'un épanouissement plus riche, grâce au brassage continu, dans les veines du Nordique et du Celte italianisés, du sang sémite et du sang noir. Ainsi voit-on l'art chrétien sortir du sol français parce que les bandes franques ont heurté les peuples celtes depuis si longtemps en contact avec les races du Sud. Ainsi voit-on les Wisi-

goths disputer aux Suèves l'Espagne imprégnée de sang noir jusqu'au jour où, retardée par des convulsions guerrières terribles, par l'arrivée des Arabes, par la fragmentation du territoire, une éphémère et haute fleur monte du champ de carnage. Il n'est pas jusqu'aux Pays-Bas germaniques, en

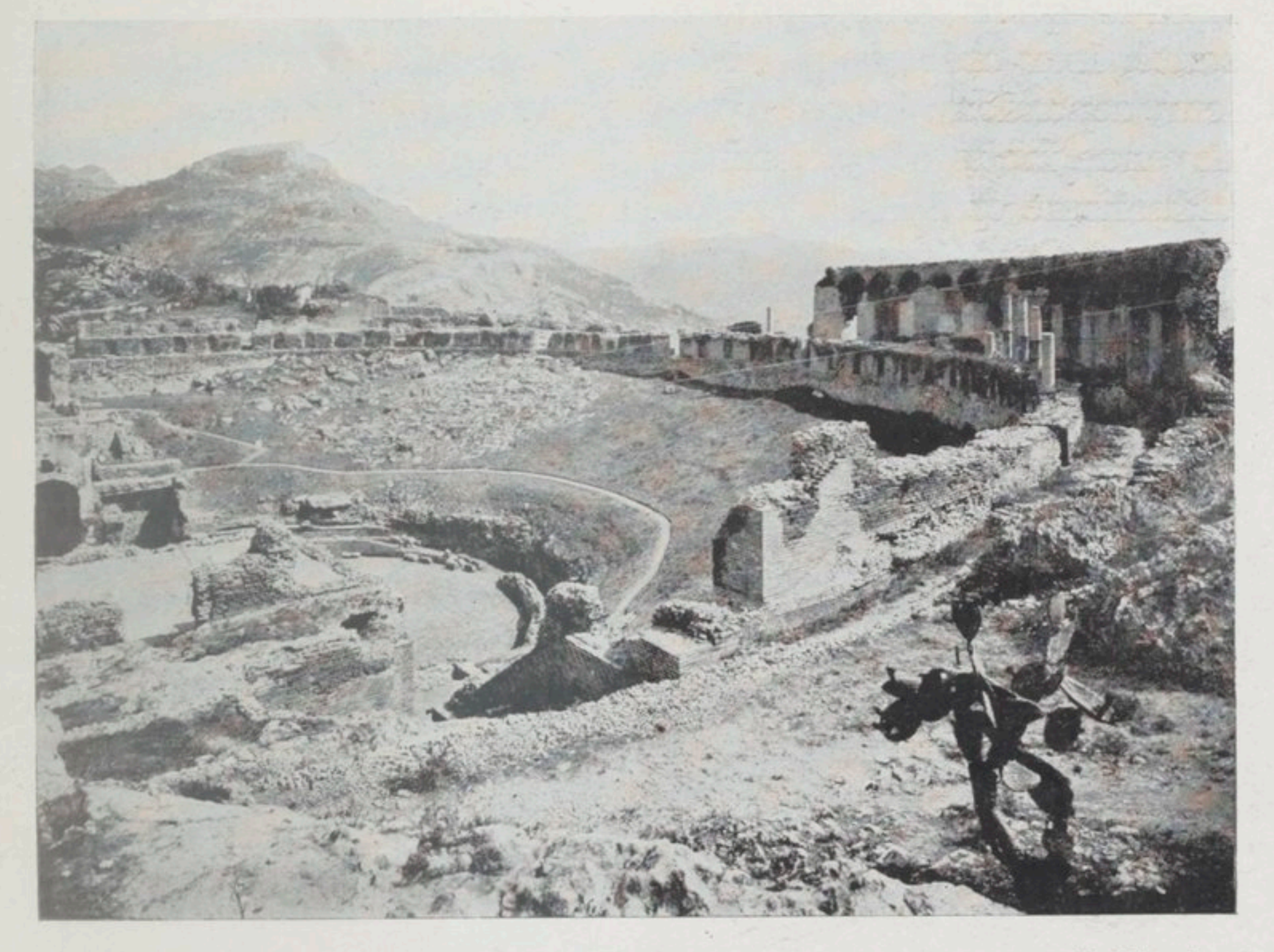


FIG. 51. Cl. Alinari.

THÉATRE OUVERT DU SUD *(Taormina.)*

rapports continus avec la Méditerranée et l'Orient par Bruges, Anvers, Amsterdam et de plus occupés près d'un siècle par les armées espagnoles, qui n'enfantent un art plastique aussi chaud que celui du Sud, or des tropiques dans la brume, ailes de pourpre dans les eaux.

Ce drame ethnique est si universel qu'il nous paraît nécessaire. Toutes ses péripéties se retrouvent dans le nouveau monde où les Toltèques, puis les Aztèques descendus du

Nord viennent heurter les populations primitives du Yucatan et du Mexique pour faire rebondir l'art autochtone que les Polynésiens noirs, après avoir peuplé de colosses l'île de Pâques, avaient éveillé le long de l'arête des Andes en heurtant de leurs pirogues le continent américain... Partout, des conquérants blancs se présentent devant un édifice splendide, mais lézardé qu'ils détruisent, confrontant leur simplicité, leur santé, leur ordre sommaire avec une culture supérieure à la leur, cependant énervée, pourrie par des siècles de domination devenue facile et sombrant dans l'anarchie morale de l'individualisme et de la sécurité. D'abord englouti dans la masse, leur esprit en émerge, un jour, mêlé à celui de la masse, sous forme d'images inconnues où se fondent et se font valoir, dans un fulgurant équilibre, les qualités de l'espèce nouvelle créée par quelques siècles de brassage entre les éléments jusqu'alors hostiles, et dans tous les cas séparés. C'est une opération chimique, où la volonté n'est pour rien. Elle en naît, au contraire, pour diriger les nouveaux venus, à travers mille tragédies, vers des formes pressenties destinées à leur tour à se décomposer pour éprouver d'autres contacts et subir d'autres refontes. Il y a dans ces pénétrations, ces fermentations, ces flux, ces reflux perpétuels une garantie de renouvellement, et par conséquent d'amour des images, susceptible de consoler l'homme, avidement attaché à la forme qui le tourmente, de ne jamais la saisir.

II

Supposez maintenant que la tribu noire primitive se soit peu à peu délayée dans quelque groupe européen par l'émigration vers des climats moins torrides, par la conquête, l'esclavage, par l'entrée de ses femmes dans le harem des chefs blancs.

Fig. 52. Cl. Giraudon.

Toits du nord *(Dürer.)*

Supposez que l'élan lyrique ait été imprimé ainsi à ce groupe renouvelé où le sang blanc domine encore. Le poème qui va jaillir gardera-t-il l'accent de la plastique mélanienne, ou modifié dans ses inspirations et ses expressions coutumières par les paysages intérieurs que retient l'atavisme noir, par les paysages extérieurs que subit la nouvelle espèce, prendra-t-il un accent spécial où le son du départ ne se retrouvera pas ? L'élément que Taine invoque et que méconnaît Gobineau vient précisément de surgir. Il exerce sans lassitude son obsédante fonction. Une métamorphose se produit, comme se produira, sans doute, la métamorphose inverse quand le sang noir domine, par exemple chez l'Hindou. Non seulement la matière ethnique, mais la matière plastique a changé. Un mariage fécond va se nouer entre elles, qui résoudra le drame biologique ouvert par le mélange des sangs et le changement du décor suivant la proportion de ce mélange et le caractère de ce décor.

C'est parce qu'il pleut, en effet, que ces toits ici s'inclinent, que ces théâtres se couvrent, alors qu'ailleurs on étale leurs gradins dans le grand jour (1). Dans les sables brûlants, il n'y avait ni toits, ni tuiles, mais des terrasses planes pour goûter la fraîcheur des soirs. Là, comme ici, la terre, l'air exercent sur le constructeur une admirable tyrannie. Celle-là lui fournit ses matériaux qui impriment à l'édifice, s'il est du bois des arbres du pays, du calcaire qui partout affleure, du marbre ou du granit de la montagne voisine, une sorte de parenté sensuelle évidente avec la chair, les muscles, le squelette du même sol. Celui-ci, en le saturant des rayons qui le réchauffent, donne à ses murs le ton des roches brutes, des feuilles qui rôtissent, des fruits qui mûrissent autour, de la poussière à qui se mêlent ses débris. Ailleurs, en le pénétrant de ses pluies, de ses brumes, en le revêtant peu à peu de ses mousses, de ses lichens, il le réunit aux forêts, aux prairies qu'il baigne. La rosée des nuits, le poids des feuilles mortes ou de la neige, les

(1) Fig. 51. 52.

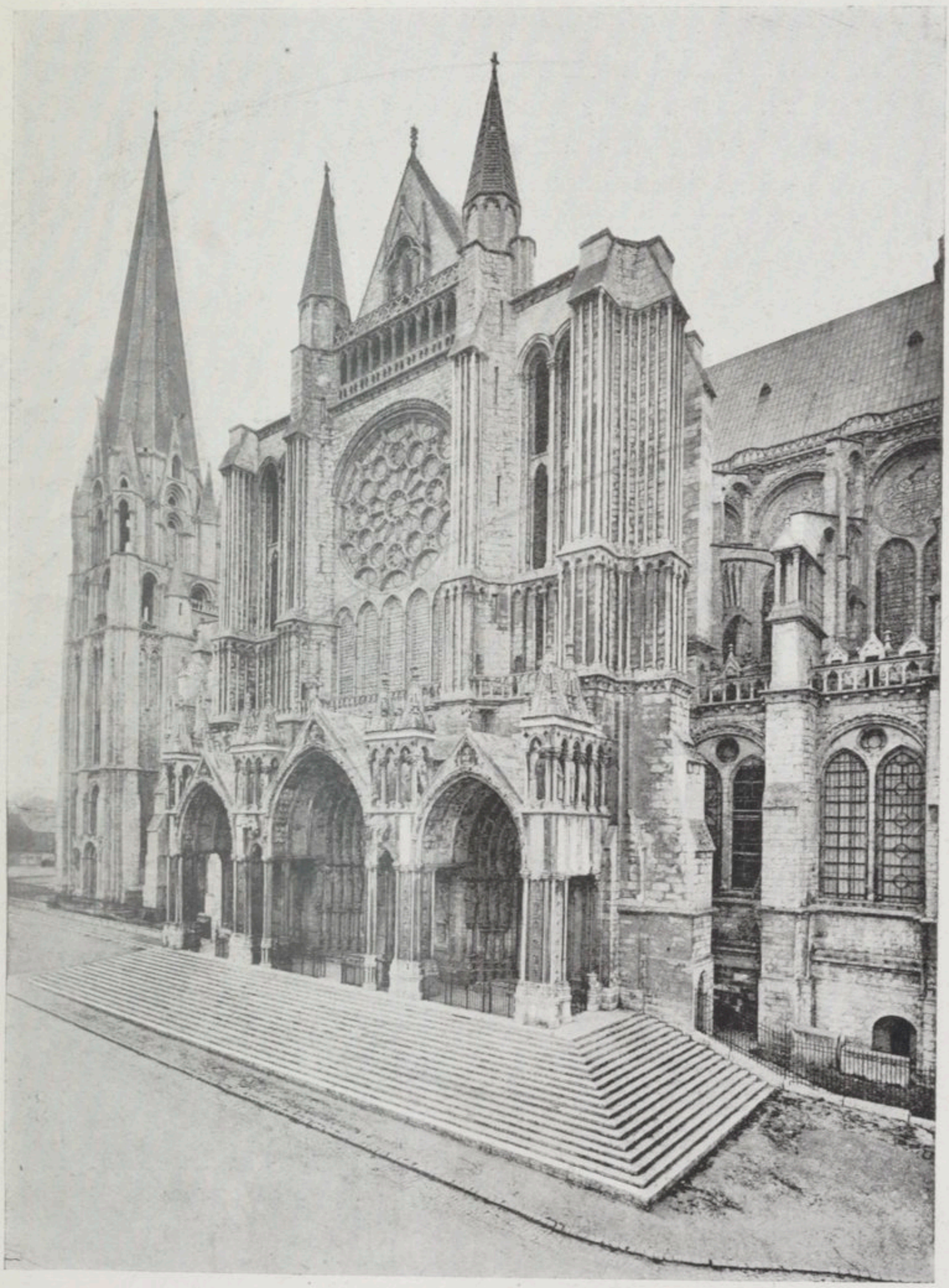


Fig. 53. Cl. Houvet.

Milieu brumeux *(Chartres.)*

craquelures du soleil, ou des gelées, les nids d'oiseaux qui s'y accrochent, les graines qui y tombent, et y germent, le pollen des fleurs ou l'embrun que le vent y jette, tout le rattache au régime de sa contrée par mille invisibles liens. Les rivières l'enlacent comme des bras, l'appellent au coude qu'elles font et où leurs eaux ralentissent. Les routes l'attirent et le pressent sur la poitrine des coteaux. La dureté, la friabilité, l'humidité du sous-sol, la dimension des ouvertures nécessitées par la qualité de l'air, de la lumière, déterminent ses proportions, son assiette et l'épaisseur de ses murs.

Il ne faut pas aller bien loin pour trouver des exemples émouvants de ces différenciations irrésistibles qui donnent aux constructions de provinces voisines l'accent tranché de ces provinces, même quand ces constructions servent au même usage, visent à la même fin. Un même principe rigoureux détermine, par exemple, toute l'architecture ogivale de la France du moyen âge. Cependant regardez cette terre d'Ile-de-France où frémissent les ruisseaux, où frémissent les verdures, où la boue des chemins est saturée de feuilles mortes, où la vapeur d'eau ensoleillée colore en mauve l'atmosphère, et puis ces tours qui s'en élèvent, mauves aussi le soir, murmurantes de métiers, couvertes de plantes sauvages, animées, verdâtres, tremblantes comme un pré mouillé : si leurs murs offrent au jour diffus des surfaces verruqueuses, c'est pour qu'il puisse jouer à l'aise dans leurs anfractuosités (1). Regardez d'autre part ce sol languedocien ou provençal dont le roc perce l'écorce et ces forteresses farouches, nues comme un désert de pierre, où la flamme des ogives monte entre les contreforts roux : la lumière du Sud ne peut plus mordre sur elles qui s'y offrent en un seul bloc, sachant que l'ornement et le jeu des surfaces seraient masqués par le feu (2).

Traversez maintenant quelque contrée antique où le siècle a peu pénétré, où les villes et les villages sont restés ce qu'ils

(1) Fig. 30, 53, 63, 88, 129.

(2) Fig. 124, 125, 195, 206.

étaient il y a trois ou quatre cents ans, trois ou quatre mille ans peut-être, où l'homme même, par l'aspect, par les mœurs, par le costume, par les idées, a peu changé. Tout y paraît émanation, et même fonction de la terre. Voyez, au bord du Nil, ces temples réguliers, d'arêtes rectilignes, répétant l'aspect des falaises qui bordent la Vallée des Rois, leurs salles hypostyles où des fûts droits sommés de feuilles rappellent les palmeraies claires sous lesquelles il fait jour (1). Voyez ces petits temples grecs couronnant les promontoires qui semblent leurs socles naturels, et leurs frontons triangulaires comme la forme des collines où pas un arbre ne pousse, tous à l'échelle d'un paysage ramassé, mesuré, restreint. Regardez ces villes italiennes qui de loin se confondent avec les formations géologiques accourant vers la crête où elles s'étalent, crispant leurs racines de pierre dans la pierre qui s'y tasse, brunes ou rousses comme elle, arides comme elle, et leurs tours nues qui s'en élancent avec le dur élan, séparé des autres, égoïste, des cyprès montant de toute part (2). Ces édifices romains munis de membres trapus pour franchir les plaines pierreuses, de membres hauts pour enjamber les fleuves, et qui transportent l'eau des sources à la distance, à la hauteur qu'exigent l'étendue du désert ou la profondeur du ravin. Ces coupoles d'Islam tournant sur elles-mêmes, tourbillon lent et pâle dans le tremblement de l'air chaud. Ces pagodes de l'Inde reproduisant du haut en bas toutes les plantes, toutes les bêtes de la jungle, où grouillent les bêtes de la jungle et que les plantes ont repris (3). Ces murs des temples japonais où des motifs figés et glacés dans la laque répètent, avec une variété monotone et systématique, tous les aspects des bouquets de cryptomérias et de cèdres crépitant et bruissant d'insectes et d'oiseaux (4).

(1) Fig. 80 *bis*.

(2) Fig. 54.

(3) Fig. 131.

(4) Le ciment armé parviendra-t-il, comme le pensent beaucoup d'architectes, Le Corbusier-Jeanneret au premier rang, à dominer définitivement tous les milieux en substituant partout l'abstraction géo-

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

Arrêtez-vous. Entrez dans les maisons ou les sanctuaires. Voyez ces petits tableaux savoureux, pleins de santé et d'équilibre où vous retrouvez cette servante que vous venez de croiser, lavant le seuil ou les vitres, cette jeune femme cousant sous le rideau de sa fenêtre, cet enfant malade au cou de sa mère, ces chenapans auprès desquels vous vous êtes assis, quelques heures avant, dans un cabaret du port. Cherchez à deviner, dans l'ombre de cette chapelle, ce qui s'étage derrière ces formes tourmentées et ces visages hagards que les passions marquent, palais farouches, paysages maigres et ardents où le pin-parasol et le cyprès alternent, collines découpées sur un ciel que strient de durs nuages blancs. Entrez dans ces étroits hypogées, surprenez, à la lueur des torches, ces travailleurs affairés au milieu des roseaux du fleuve, ces canards, ces oies qui barbottent, ces ibis grêles, ces palmiers, ces dattiers que vous avez laissés derrière vous dans le grand jour. Considérez ces toiles fluides où vous

métrique anthropocentriste à l'empirisme climatique et ethnique qui a régné jusqu'ici? Oui, sans doute, au moins pour un temps, et si la fonction de l'édifice, au pôle et à l'équateur, est et peut être exactement la même. Non, si l'architecte prétend résister, pour imposer une idée unilatérale et systématique, aux exigences de l'éclairage à obtenir et du climat à accepter ou à combattre. Sous prétexte que le ciment armé est la matière la plus malléable dont les architectes aient disposé jusqu'ici, il serait au moins paradoxal que son emploi aboutît à favoriser non une adaptation plus étroite à des fins utiles et harmonieuses, mais une uniformité d'aspects destinée à engendrer très vite le découragement et l'ennui. J'ai effleuré cette question dans l'*Introduction* du présent ouvrage, et l'ai traitée plus longuement ailleurs (voir *Histoire de l'Art*, t. IV, Préface à l'Édition de 1923). Cette réserve faite, j'admire la nécessité bienfaisante d'un effort tel que celui de Le Corbusier-Jeanneret. Il introduit résolument dans notre esprit des notions simples, qui ne peuvent que purifier ses concepts, régénérer son action et débarrasser ses habitudes des cendres qui les encrassent. D'admirables réalisations, onle sait, ont déjà été obtenues dans l'ordre de l'architecture industrielle par les ingénieurs d'Amérique, d'Italie, de France et d'Allemagne, et, dans l'ordre de la construction civile, par Auguste Perret, Loos, de nombreux architectes des Pays-Bas auxquels Berlage avait frayé la voie, et quelques constructeurs allemands. (FIG. 35, 165, 215).

retrouverez les longues femmes ondoyantes, les beaux enfants joufflus et blonds que vous venez de rencontrer dans le grand parc noyé de brume où les rameaux des chênes égouttent la rosée sur l'émeraude des gazons. Et celles-là, avec leurs étendues grises, tristes, où errent, dans la poussière, des

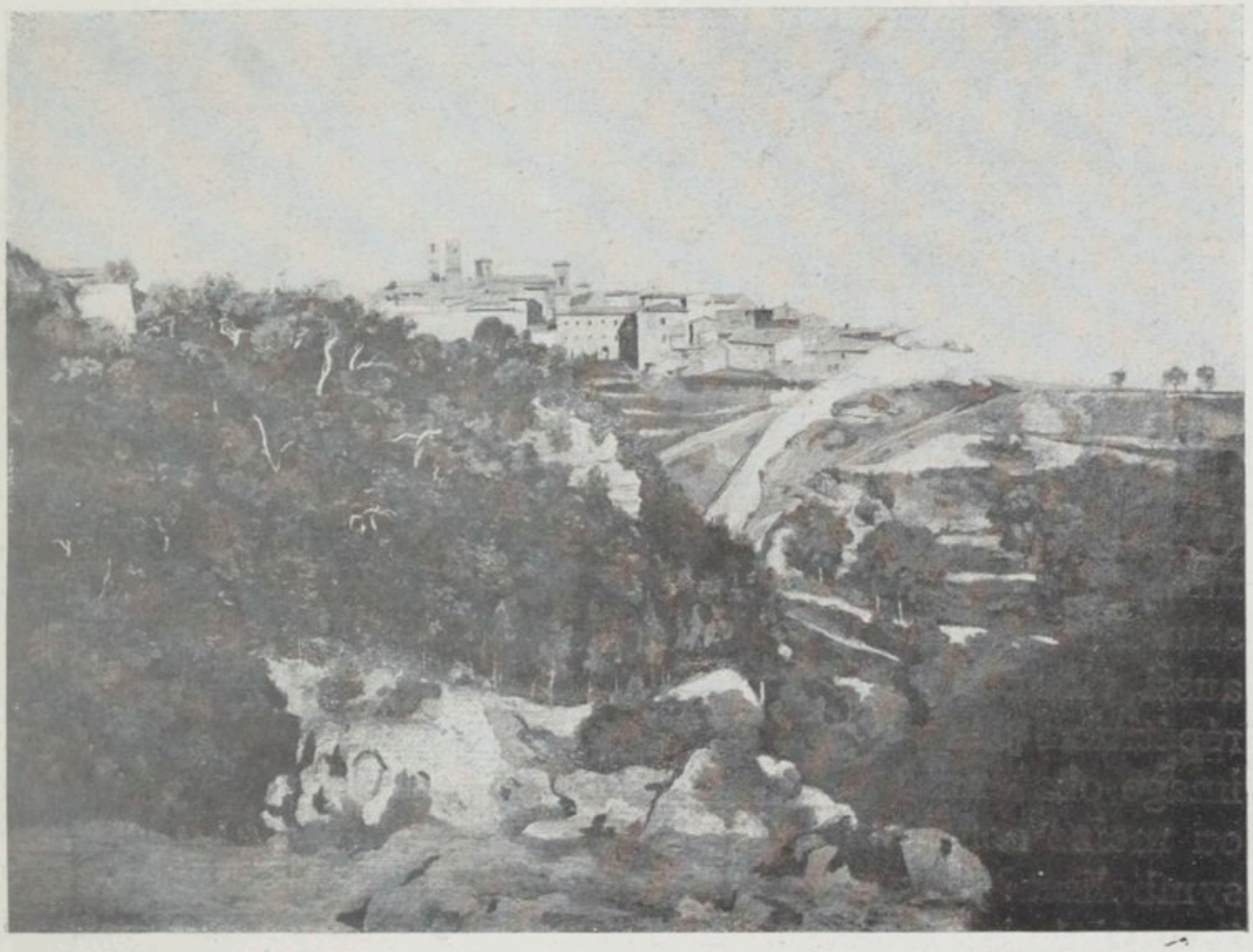


FIG. 54. Cl. Giraudon.

MILIEU PLASTIQUE *(Corot.)*

cavaliers vêtus de noir. Et ces lacs parsemés de voiles aperçus entre les zigzags des pins maritimes, où quelque vol triangulaire d'oiseaux migrateurs émerge de la brume, et que vous pourrez acheter dans le premier bazar venu d'une ville de bois où se balancent les banderolles et les lanternes de papier. Et cette effigie terrible de la cruauté et de la flamme, amas de crocs, de griffes, de mâchoires, de mains pourries, que vous n'atteignez, au cœur du désert, qu'après avoir écrasé du talon

la tête d'une vipère, exposé votre peau cuisante aux brûlures des moustiques, déchiré votre chair aux épines des cactus (1).

On ne peut pas douter de cette influence des choses sur les réactions de l'esprit quand on voit les impressions extra-visuelles elles-mêmes éveiller au dedans de nous des échos sensoriels puissants, qui se transposent immédiatement en images dans le champ séculaire de nos représentations. Tel parfum, par exemple, suggère un paysage précis, qui rappelle les circonstances où il est perçu d'habitude. La musique allemande ou russe évoque l'aspect des contrées et des mœurs qui l'ont peu à peu façonnée. La saveur de tel aliment fait apparaître, sur l'écran de nos souvenirs, la mer, et une mer déterminée, bleue ou mauve, violette ou grise, la saveur de tel autre la forêt équatoriale et de tel autre les labours humides ou les pâturages du Nord. La moindre sensation, très éloignée de la nature des objets parmi lesquels elle s'est d'abord manifestée, faisant renaître brusquement ces objets dans le souvenir de l'être le plus fruste, comment donc, chez un être aussi vibrant, aussi émotif qu'un poète, la continuité ou la répétition des apparences ne feraient-elles pas surgir une image obsédante qu'il tentera de reproduire, et bientôt, plus ou moins consciemment, d'abréger, d'épurer, de styliser, de symboliser ? Comment ne l'emporterait-il pas avec lui quand il se déplace ? Comment ne l'associerait-il pas invinciblement aux apparences nouvelles et inattendues qu'il constate, pour leur imposer son rythme familier que d'autre part, d'une manière insidieuse, elles modifient à leur tour ? Poussin, Claude Lorrain (2) traduisent en rythmes français des motifs italiens qui donnent eux-mêmes à ces rythmes une part de signification qu'ils n'avaient pas auparavant : c'est bien l'italien qu'ils parlent, mais avec l'accent de chez eux. De même Primatrice traduisant en langue bolonaise l'émotion qu'il doit aux pampres, aux rameaux, aux fruits des vergers

(1) Fig. 55.
(2) Fig. 56.

FIG. 55. Cl. Giraudon.

MILIEU FIÉVREUX *(Mexique.)*

de Fontainebleau. De même Corot infligeant, vers le milieu de sa carrière, l'équilibre et le charme de la France aux paysages d'entre Arno et Tibre, et la fermeté de ces paysages aux aspects de son pays. De même Greco, si profondément habité par l'âpre face de l'Espagne, et faisant jouer sur cette face les reflets des

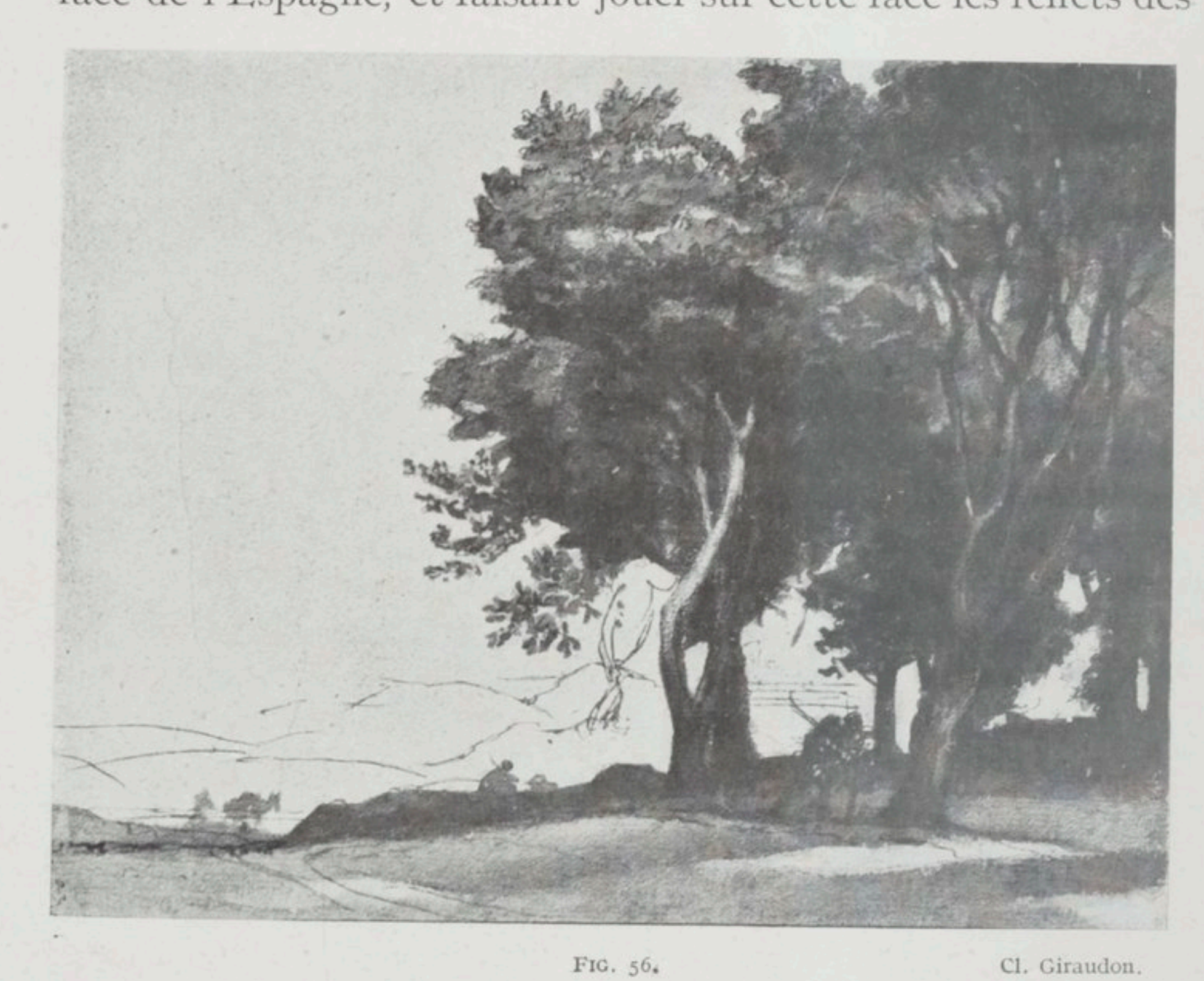


FIG. 56. Cl. Giraudon.

RYTHME ET MOTIF *(Cl. Lorrain.)*

longues icones et même un peu de l'intelligence nerveuse de la forme idéalisée qui caractérise le Grec (1). Partout, entre les aspects extérieurs du monde et les réalités intérieures de l'esprit, un accord étroit tend à se faire. Reste à connaître les conditions de cet accord, ses éléments, ses origines, ses frontières, et les contradictions qu'il révèle à qui veut l'analyser

(1) FIG. 210.

III

On demande à Taine pourquoi tout Florentin du XVIe siècle n'est pas Giotto, tout Vénitien du XVIe Titien, tout Hollandais du XVIIe Rembrandt. Question niaise, et peut-être vide de sens. De ce que la fleur d'un pommier diffère de son fruit, de sa feuille, de ses branches ou de ses racines, allons-nous en conclure qu'elle n'est pas fleur de pommier ? Ou qu'elle eût pu pousser sur un peuplier, sur un chêne, ou même sur le roc ou l'eau ? Un peuple, une nation, un groupement ethnique, politique ou mystique quelconque forme partout un organisme qui s'efforce de s'adapter aux conditions de vie que les circonstances exigent. Or, cette adaptation entraîne, pour l'ensemble de l'organisme, un jeu complexe de fonctions dont l'excellence est précisément définie par la différenciation des organes qui le composent. C'est leur hiérarchisation, c'est leur subordination réciproque et enchevêtrée qui font, avec leur force propre, celle de l'organisme entier : tout Florentin du XIVe siècle, tout Vénitien du XVIe, tout Hollandais du XVIIe participe de Giotto, de Titien, de Rembrandt, comme Giotto, Titien, Rembrandt participent du Florentin, du Vénitien, du Hollandais leur contemporain, leur prédécesseur ou leur ancêtre.

L'art est un signe, sans doute, une façon de parler. Un langage, un langage qui diffère d'un autre langage analogue selon l'homme qui le parle, selon le lieu, selon l'époque où il le parle, et aussi, prenons-y bien garde, selon l'homme qui l'entend. Mais Taine, qui savait cela, entendait-il bien ce langage ? Retrouvait-il, dans ses accents divers, les parentés spirituelles secrètes qui expriment l'homme intérieur sous l'écorce des apparences ? Il semble qu'il ait confondu avec

l'esprit qu'ils véhiculent les sonorités, les nuances, les inflexions, les tics coutumiers et jusqu'à l'orthographe qui accusent ces accents-là. Il ne voit guère l'œuvre d'art que sous son angle pittoresque. Il saisit avec force, mais presque exclusivement, ses rapports extérieurs avec l'aspect général

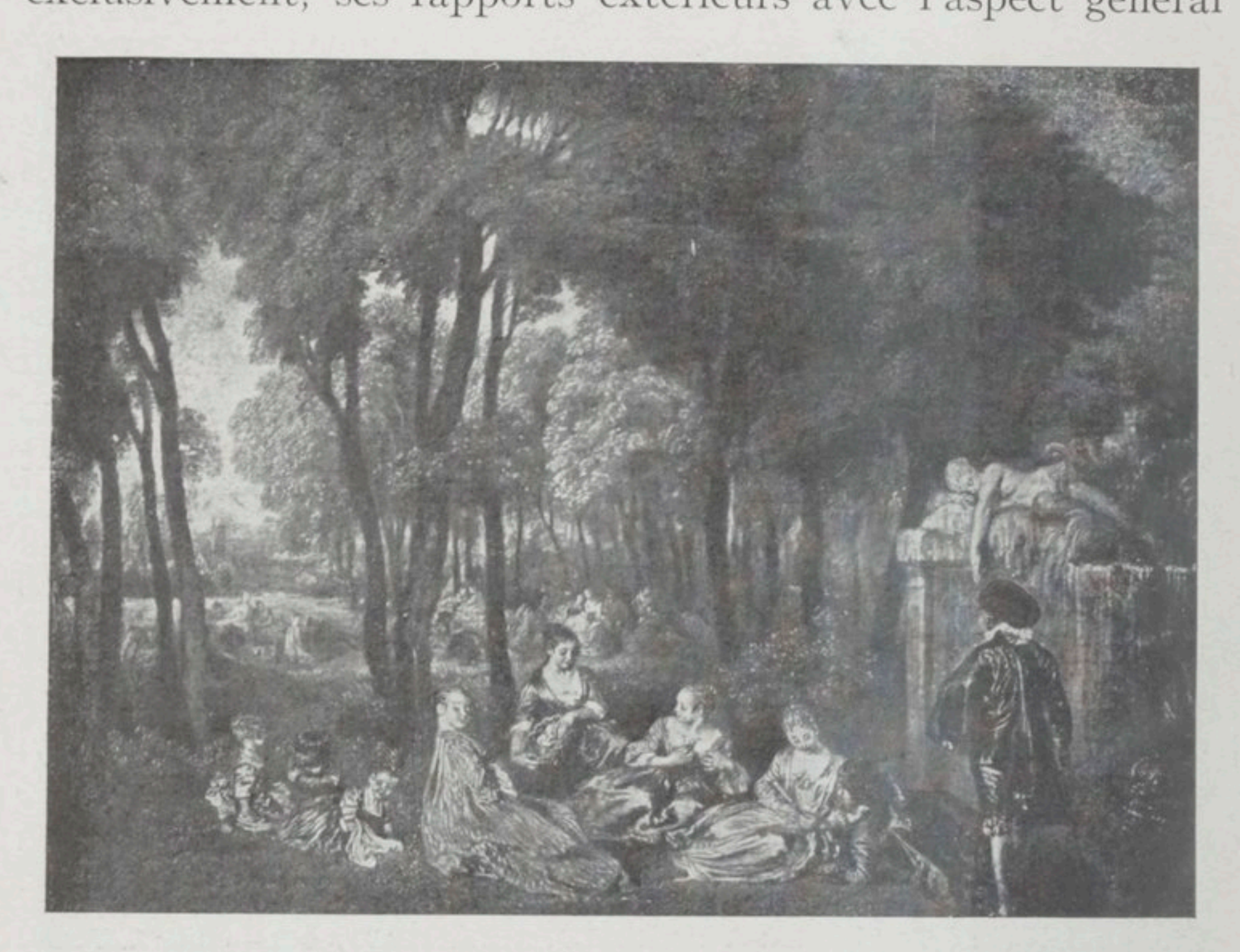


FIG. 57. Cl. Hanfstaengl.
TRANSPOSITION *(Watteau.)*

des milieux géographiques, l'histoire, les passions, les mœurs qu'elle exprime ici ou là, ce qui la fait ici violente ou même cruelle, là bourgeoise et anecdotique, ailleurs idéaliste et généralisatrice, et aussi, dans ce canton, portée à se traduire par la forme, dans cet autre par la couleur. Et certes, ces rapports ne peuvent pas être niés. Si je ne crois ni évident ni nécessaire que l'homme aspire uniquement à refléter les aspects immédiats des êtres et des objets, je crois qu'il ne peut s'exprimer lui-même qu'en empruntant à ces aspects

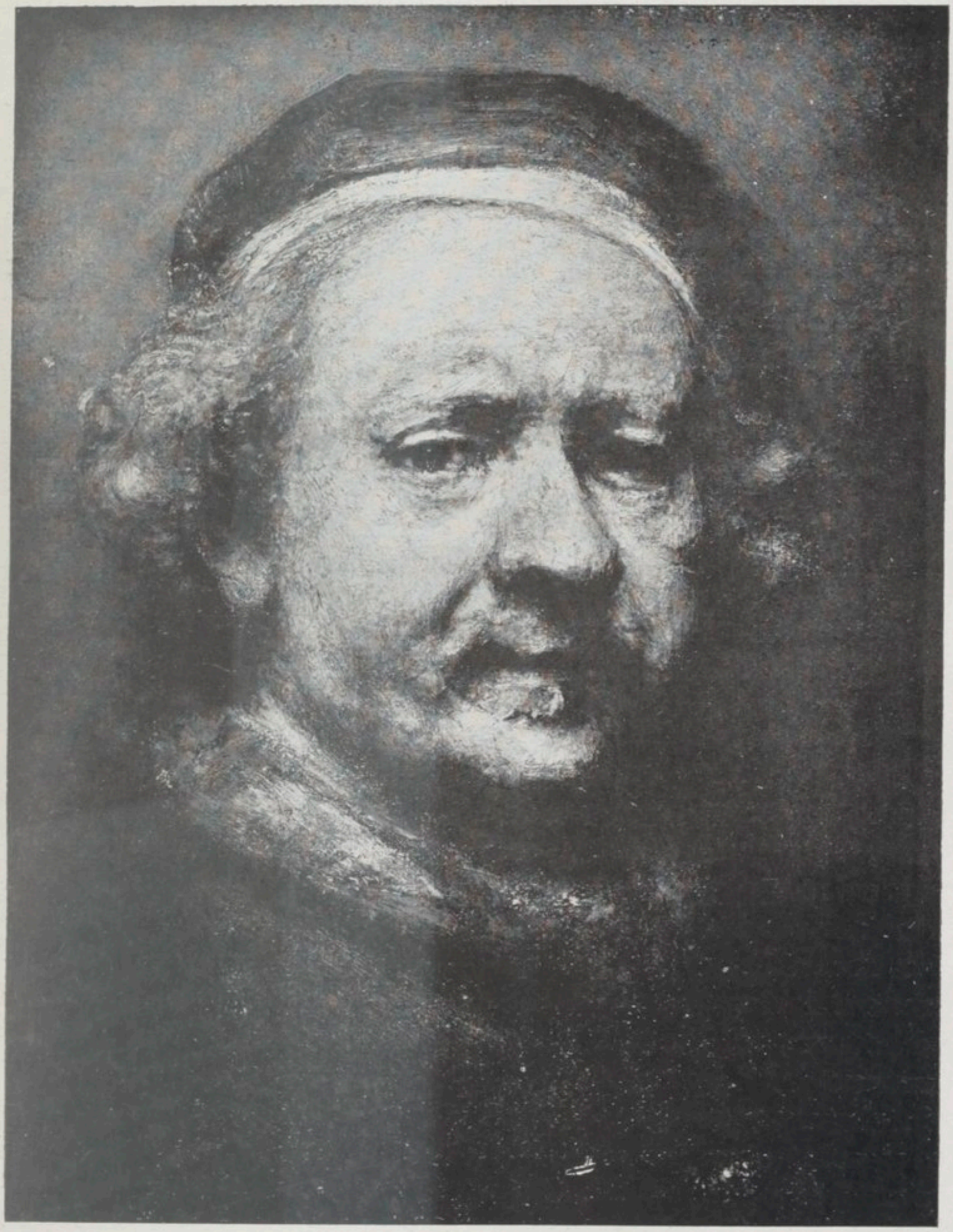


FIG. 58. Cl. Anderson.

DOMINATION DU MILIEU *(Rembrandt.)*

tous leurs éléments expressifs, parce qu'il n'en dispose pas d'autres. Ou que du moins, s'il en dispose d'autres, rapportés soit de ses voyages, soit des paysages intérieurs que l'atavisme déroule en lui obscurément, ce sont ceux-là qui l'ont frappé d'abord, qui le modèlent encore, et qui touchent presque uniquement ceux auxquels les circonstances l'obligent à s'adresser.

Seulement, l'équivoque est là. C'est le grand créateur de formes qui sait le mieux obéir. Mais c'est aussi chez lui que la transposition joue avec le plus de constance, et d'inconscience d'ailleurs. Les gris de cendre et de perle et d'argent qui tremblent sur les pentes du Guadarrama, les nuages roses ou mauves qui en frôlent les sommets, les oranges du marché dont on retrouve le ton, au crépuscule, dans l'atmosphère de Castille, les roses de la rose ou les rouges de l'œillet, Velazquez et Goya ne nous les redonnent jamais à l'endroit où ils les ont vus, dans l'ordre où ils les ont surpris : ils grelottent dans ce bijou, dans le ruban de cet ordre, dans ce bras duveteux ganté de blanc, ils brillent dans ces cheveux sombres, ils piquent ce corsage d'une tache sanglante, ils empourprent cette bouche dans ce visage fardé. Le ciel et la mer de Venise pénètrent les marbres, les chairs, les satins de Véronèse. La nacre des eaux de la Marne palpite dans cette jupe où Watteau (1) mêle aussi l'ardeur des bois de Nogent en automne, comme il y surprend leurs rosées printanières et le pollen qui poudre l'aile de leurs papillons. Les harengs du marché, ses ferrailles rouillées, ses loques, l'incarnat des tulipes et le rousse lueur des taudis d'Amsterdam saturent tel visage d'homme, tel berceau où dort l'enfant-dieu, telle poitrine de femme peints par le vieux pauvre Rembrandt. Je vois bien la distance énorme qui sépare Rembrandt de Potter par exemple, et même l'espèce d'antagonisme qu'on peut surprendre entre celui-ci, qui reflète paisiblement et fidèlement son milieu et celui-là qui en joue, pour refléter Rembrandt,

(1) Fig. 57.

comme des mille instruments d'un orchestre (1). Mais j'affirme que si Rembrandt, né ailleurs qu'en Hollande, eût peut-être été un homme de la qualité de Rembrandt, en admettant l'action sur lui de circonstances historiques et d'atavismes analogues, il se fût exprimé au moyen d'une peinture diffé-

FIG. 59. Cl. N. D.
SOUMISSION AU MILIEU *(P. Potter.)*

rente de la sienne, ou peut-être au moyen de la sculpture, ou peut-être au moyen de la musique, ou peut-être au moyen du mot.

Voici, sous la brume et la pluie, une plaine verdoyante. Voici une étendue rocheuse que calcine le soleil. Il n'est pas surprenant que l'homme, ici et là, ne parle pas la même langue, et je montrerai, après Taine, pour quelles raisons très simples

(1) FIG. 58, 59.

celle-ci sera précise, celle-là flottante et noyée. Cependant, ici comme là, le soleil surgit chaque matin du même point de l'horizon, disparaît chaque soir au même point de l'horizon, parcourant, entre ces points extrêmes, la même courbe dans le ciel. Ici comme là, à de rigoureux intervalles, le jour et la nuit, les saisons alternent. Ici comme là, le ciel entier paraît tourner autour d'un pivot invisible. Ici comme là se succèdent l'époque des semailles et l'époque des moissons. Ici comme là, quand l'homme et la femme se trouvent, la fièvre les prend. Ici comme là l'enfant naît de cette rencontre. Ici comme là, l'homme et la femme jouissent de sa présence. Ici comme là, l'homme et la femme souffrent de sa disparition. Ici comme là, l'homme et la femme meurent. Ici comme là, tous les sentiments essentiels sont communs à tous les êtres dans le domaine intérieur. Ici comme là, ils constatent les mêmes phénomènes essentiels dans le domaine extérieur. Il est donc naturel qu'ici comme là ils parcourent à peu près du même pas ces deux domaines. Mais il est aussi naturel que ceux des phénomènes qui diffèrent ou même constrastent dans le domaine extérieur — la terre molle là, la pierre dure ici — donnent à ce même pas des sonorités différentes. Sinon toutes nos œuvres s'exprimeraient dans un même langage, sans accent, uniforme, neutre, inutile par surcroît.

Si nous ne distinguons qu'après un long apprentissage deux œuvres vénitiennes, ou florentines, ou romaines, ou grecques, ou hollandaises, ou espagnoles, ou assyriennes, ou chinoises, ou égyptiennes, ou hindoues l'une de l'autre, nous distinguons assez vite une œuvre européenne d'une œuvre asiatique, plus tard une œuvre romaine d'une œuvre grecque, une œuvre vénitienne d'une œuvre florentine, une œuvre égyptienne d'une œuvre assyrienne, une œuvre espagnole d'une œuvre hollandaise, une œuvre chinoise d'une œuvre hindoue. Pourquoi ? Parce que son auteur a saisi, je pense, les rapports les plus essentiels entre le milieu et la langue, les mille échanges subtils qui définissent le premier et qui accusent la seconde, et qu'il nous les impose avec une irrésistible

autorité. Milieu complexe évidemment, comprenant tout ce que rencontre son regard, tout ce qui frappe son oreille, tout ce qui germe, à son insu, des puissances intimes que son hérédité proche ou lointaine a déposé dans son berceau. Milieu où non seulement les aspects moyens du pays, sa structure géologique, son climat, ses cultures, les aliments habituels qu'il fournit, mais aussi la formation première infligée à ses habitants par le modelage patient de leur vie immémoriale, agricole ou pastorale, commerçante ou maritime, industrielle ou militaire, nonchalante ou exaspérée, les événements et les lois, le déchaînement sans mesure ou la maîtrise des passions contribuent secrètement ensemble à former et même à libérer le créateur. Le créateur, je le répète, est celui qui sait obéir. Si ce milieu innombrable n'était là — sculpteur puissant qui arrête et fixe la langue — une œuvre japonaise, une œuvre française seraient absolument indiscernables, par suite perdraient tout accent, par suite tout intérêt, par suite toute signification humaine unanime. Ce sont nos différences qui nous unissent, parce que nous nous rapprochons les uns des autres pour les étudier, et qu'en les étudiant nous découvrons nos ressemblances. Reste à savoir pourquoi ces différences existent et pourquoi, bien que croissent nos ressemblances, il est probable qu'elles existeront et peut-être même souhaitable qu'elles existent toujours.

IV

Il semble évident dès l'abord que certaines contrées sollicitent et développent nos qualités visuelles, et d'autres point. Par conséquent que l'expression plastique naisse plus spontanément et s'enrichisse avec plus de liberté et de force en celles-là qu'en celles-ci. Je songe à l'insignifiance, à la

laideur ou à la banalité pittoresque de l'Europe du Centre et de l'Est, à la monotonie, à la neutralité paisible ou solennelle de la Suisse, à la joliesse douce et vide de la Lombardie ceinte pourtant d'une couronne si fière, — Toscane, Vénétie, Ombrie, — à l'ingratitude des pampas des deux Amériques, — partout en ces endroits formes inexistantes, ou désordonnées,

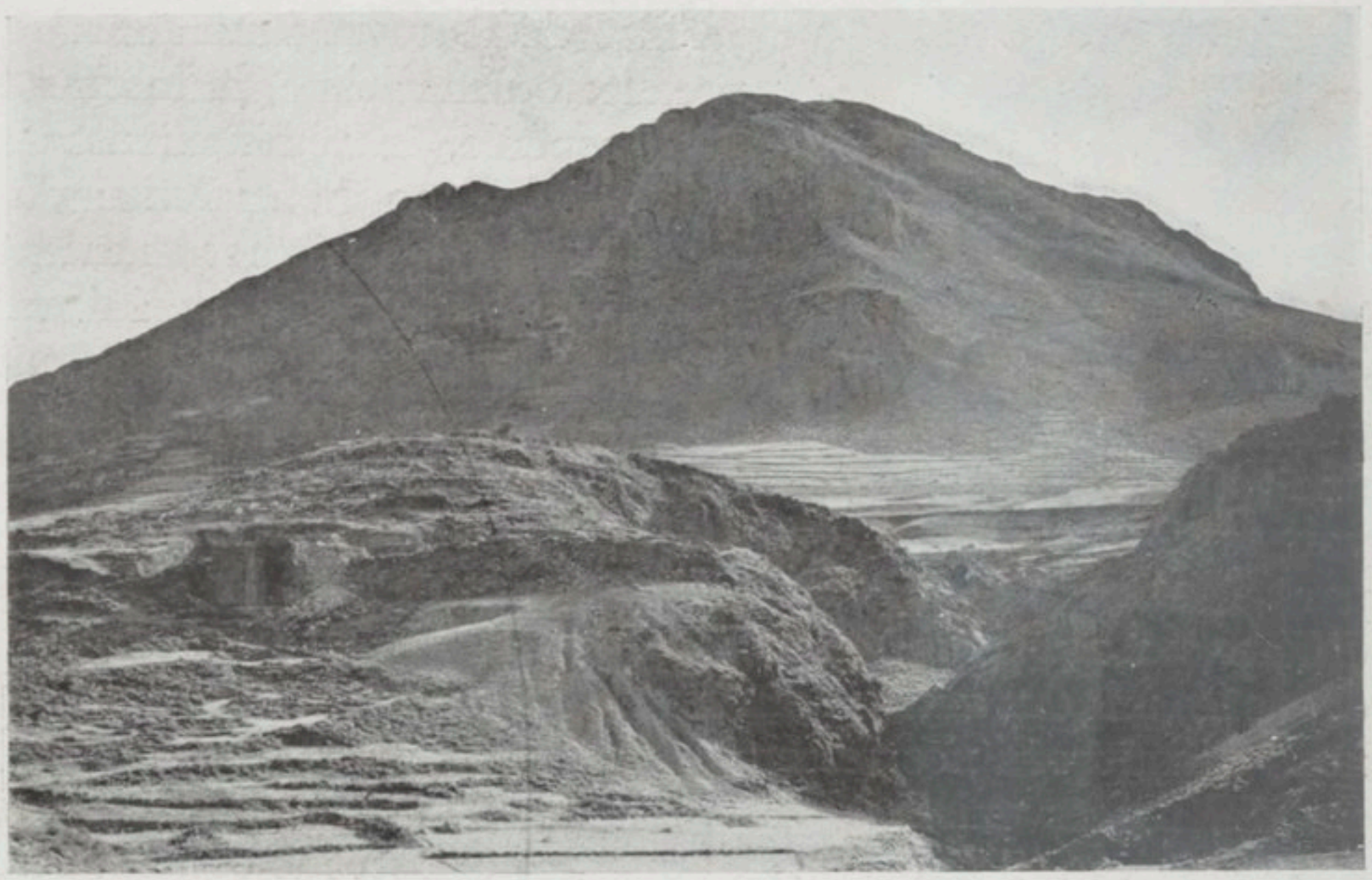


Fig. 60. Cl. Boissonnas.

Milieu géologique sculptural *(Grèce.)*

ou dissimulées, lumière terne, couleur vulgaire. C'est un lieu commun, au contraire, que de constater l'émerveillement de l'entrée en Hollande par le nord-est ou le sud, la vapeur d'eau qui s'illumine, les choses et les êtres prenant soudain, baignés par elle, un éclat inattendu, à la fois profond et translucide, la fête des géraniums à toutes les fenêtres, les ailes bleues ou rouges des moulins, les voiles bleues, orangées, ocres, des navires, les diamants noirs des bestiaux qui parsèment le polder. Un lieu commun que de dire la surprise

qu'on éprouve à Avignon, après une nuit dans le train, à découvrir cette étendue grise et rose que le noir des cyprès ponctue, ces montagnes mauves au loin, la brusque entrée dans la lumière, l'accent, la vigueur, la netteté du Sud. Que de rappeler l'arrivée dans un port d'Orient où les rochers, disposés en amphithéâtre, ouvrent leurs bras qui semblent

FIG. 61. Cl. Champagne.

MILIEU ATMOSPHÉRIQUE PICTURAL *(Hollande.)*

frottés d'or le jour, chargés de violettes le soir, et ces eaux, dirait-on éclairées par-dessous, tant elles roulent d'azur ensoleillé dans leurs masses où du phosphore erre la nuit. Cette Espagne, planète morte, cristallisée dans la perle et l'argent des cendres, à travers qui les terres rouges prennent des tons d'orange et les fleurs rares un sens funèbre par leur éclat voilé dans tout ce deuil. L'approche de l'Ile-de-France, peupliers inclinés, feuilles tremblantes, toits et maisons frottés de mousse, vapeur légère partout présente et sus-

pendue comme une haleine, dorant les murs, dorant la surface des fleuves, éclairant d'une flamme douce le faîte des monuments. La nature n'est émouvante que là où l'homme s'ajoute à elle, certes. Mais on dirait qu'il ne s'ajoute à elle que là où elle est émouvante. Ailleurs c'est le silence dans la paix saumâtre ou les combinaisons mesquines des consciences et des cœurs, ou, quand la race est forte et marquée pour la royauté, le repliement des âmes sur elles-mêmes et le surgissement de la musique ou du lyrisme verbal.

En Grèce, la sculpture, comme une hôtesse, vient au-devant du voyageur. Dépouillée, sans bois, sans herbes, la montagne même est sculpture. Les pierres affleurent partout, semblables à des ossements. D'énormes vertèbres, des ischions monstrueux bossèlent le sol. Ils arrêtent de leurs crêtes continues, polies ou tranchantes, des volumes sinueux qui s'étalent sous la lumière pour qu'elle accuse leur structure et les pénètre, jusqu'à ce qu'ils entrent et se confondent avec elle dans la forme de l'esprit. Rien de cela à Venise, en Hollande, dans l'Ile-de-France où la vapeur d'eau voile légèrement les formes, mais aussi, par ses milliards de gouttelettes suspendues, exalte les couleurs, leurs correspondances, leurs contrastes, multiplie les reflets, subtilise les passages, brasse, en d'incessants échanges, toutes les féeries de l'air. Le squelette de la planète est le maître des sculpteurs, l'atmosphère est celui des peintres, surtout quand elle flotte au-dessus d'un pays humide où le soleil et l'eau se mêlent, près de la mer, ou d'un réseau de canaux, de rivières, couvert de prairies et de bois (1). Je constate des faits, des rapports, sans insister sur les causes physiques qui tombent sous le sens dans leur ensemble, mais dont l'analyse exacte est du domaine des savants. L'Ile-de-France, surtout Venise et la Hollande, sont des îlots de gemmes et de feux atmosphériques plus ou moins violents ou discrets où toutes les couleurs du prisme s'enchevêtrent en combinaisons sans fin : ce sont aussi des

(1) Fig. 60, 61.

îlots de peinture. Non loin de l'une, la Toscane est un pays sec, de lumière dure et glacée, très acide de couleur, où les collines et les arbres et les maisons se dessinent comme au trait sur une vitre : la peinture y prend un aspect dramatique, mais desséché et découpé, sans échos, sans rumeurs, dont nul symphoniste, jamais, n'a pu briser les cadres linéaires. Dans le voisinage de l'autre, la brume allemande, épaisse et morne, noyant l'ossature géologique d'ailleurs cachée sous une mante de sapins, ne laisse émerger d'elle que des formes imprécises, ou tronquées, des cris de basse-cour, des sons de cloches ou de clochettes, des grincements de roues, des murmures de torrents : l'ouvrier d'art y naît, avec sa chambre bien close, et son établi sous la lampe, et son travail patient de sentiment et de mémoire, à moins que le musicien, rassemblant tous ces bruits épars, toutes ces sensations confuses, fonde leur forme errante dans son cœur pour que l'édifice sonore y enfonce ses racines avant de se déployer. Quand ils s'essaient à la peinture, les formes sont vues de trop près, comme à la loupe, mises les unes près des autres, sans aucun souci des ensembles ni des subordinations. Les tons ne s'y pénètrent pas. L'harmonie ne s'obtient jamais par leurs échos réciproques, mais par leur juxtaposition. Les toiles d'Holbein suffiraient à définir cet esprit-là (1).

La peinture, il est vrai, est l'un des privilèges de l'Espagne (2). Et pourtant, au premier abord, l'Espagne n'est que sculpture. Le squelette du sol est apparent de toutes parts, bien que moins ramassé qu'en Grèce, où il borde et protège tous les golfes habités. Ici, l'habitation borde les fleuves sur les plaines andalouses ou sur les hauts plateaux de Castille et d'Estramadure. Les chaînes granitiques sont lointaines. On dirait des monceaux de roses ou des ailes d'argent suspendues sur l'horizon. La chaleur du milieu du jour cloître l'indigène, et la vie est du soir, à une heure étrange où le soleil déclinant

(1) Fig. 62.

(2) Fig. 33, 185, 186, 210.

donne à l'atmosphère une teinte uniformément orangée, où les vêtements sombres, sur le crépi blanc des murs, prennent la qualité des pierres translucides, où la poussière qui monte — et qui paraît jouer ici le rôle de la goutte d'eau à Venise ou en Hollande — donne aux formes fixes ou errantes une allure fantomatique, taches sommaires, d'une distinction suprême, et voilée, avec un halo sur les bords. Souvent, dans le grand jour, on voit flotter des mirages au-dessus des plaines embrasées, lacs d'étain, lacs de perles sur lesquels vibre l'air chaud, imprimant à toutes choses une apparence tremblante, un accent surnaturel. Velazquez, Zurbaran, Goya y donnent la réplique aux harmonistes des Pays-Bas vivant dans leurs intérieurs sains et leur brume lumineuse et aux symphonistes de Venise jouant dans son espace clos où tout est illumination dansante, reflets enchevêtrés, réciproques échos entre l'eau phosphorescente des lagunes, la fermentation colorée des façades, l'air saturé de vapeur, l'union sans cesse changeante du ciel et de la mer, — avec leurs harmonies secrètes, rares, faites de très peu d'éléments, mais associées selon une infinité de nuances, non comme cent instruments dans un orchestre, mais comme quatre ou cinq fleurs dans un bouquet Et qui plus est, un bouquet dans le crépuscule, étincelant, austère, abandonné.

L'Ile-de-France, si riche en peintres, Boucher, Chardin, David, Delacroix, Corot, Manet, Seurat, autour desquels un cortège imposant de petits maîtres se groupe, a vu pourtant naître, avant eux, une floraison de sculpteurs à qui peut seulement être comparée la puissante moisson de pierre où se sont définies les civilisations antiques et orientales avec la force que l'on sait. Mais la sculpture, ici, n'a plus les caractères qu'elle prend dans l'empire de la lumière aux surfaces privées d'humus, d'arbres et d'humidité, l'Égypte, la Grèce, l'Assyrie, l'Italie, le midi de la France, sculpture se suffisant à elle-même, circulaire pourrait-on dire, même quand elle est *plaquée* sur un fond d'architecture, et tournant autour de ses propres volumes pour exister dans l'espace à la façon

FIG. 62. Cl. Anderson.

HARMONIE PAR JUXTAPOSITION *(Holbein.)*

d'un os dépouillé de toute chair. Ici, elle est toujours *mêlée* à ses fonds d'architecture, jouant sur eux et par eux avec l'ombre, la lumière et la vapeur d'eau comme avec des volumes en saillie ou en retrait sur la surface d'une toile, imprimant même à l'ensemble de l'édifice l'aspect d'une grande peinture animée confusément, grouillant de vie éparse, paraissant bouger aux souffles du vent comme un champ de blé sous la brise, ou la pluie fine, ou le brouillard (1). N'est-il pas remarquable, aussi, que les peintres immigrants, Watteau, Ingres, Daumier, Courbet, apportent dans cette atmosphère un peu brouillée, mais très subtile, mauve et dorée qui les attire et les accorde, le premier la fluidité grasse de ses Flandres qui l'apparente aux Van Eyck, à Van der Goes, à Patinir, à Breughel, à Rubens, le second la sécheresse ardente de son midi poussiéreux qui le retient auprès des maîtres de Toscane, de Rome ou d'Orient, le troisième la robustesse sculpturale de sa Marseille natale fondée par les marins grecs, le dernier la sombre harmonie de sa Franche-Comté imprégnée de sang espagnol ?

Le cas de l'Angleterre n'est pas moins caractéristique. Lumière lavée par les pluies, transparente, limpide, mais formes jamais accusées, partout matelassées par l'épaisseur des terres et des feuilles, ruissellement, écoulement des eaux, boue luisante, profonde, où les roues et les pieds s'enfoncent. Pas de sculpture. Une peinture fraîche, oui, mais molle, spongieuse, sans dessous, propre comme une aquarelle — souvent l'aquarelle elle-même comme langue de choix, chez les meilleurs, Constable par exemple, ou Bonington. Le lyrisme verbal qui règne ici, et qu'y éveillent et entretiennent les clairs de lune sous les arbres et sur les lacs, les pleurs du rossignol dans les soirées tièdes, les sombres manoirs, les ruines revêtues de lierre, l'éternelle mer battant les falaises, l'aventure des voyageurs, la flotte immense quittant les ports, revenant aux ports sous ses voiles, les flores, les faunes,

(1) Fig. 63, 64, 53.

les climats ardents rentrant dans la brume avec elle, — passe dans les féeries de Turner (1), folles, inattendues, avec leurs palais sur les nuages, leur soleil dans les ténèbres, leurs mythologies méridionales dans les fumées de Londres et les embruns du Nord, mais disloquées, errantes comme un vol d'oiseaux dans l'orage, sans muscles, sans ossature, sans saillies expressives surgies et frappées du dedans : gageure lyrique qui force ses moyens visuels pour nous aveugler d'harmonies incohérentes et de rapports paradoxaux et nous jeter dans un désordre panthéiste répugnant à la plastique, au moins dans le plan spirituel où se meut l'Occidental. Une tentative semblable ne saurait guère aboutir si quelque logique secrète, dictée par les caractères du sol, menée par le jeu immémorial des sentiments et des idées, ne parvient à tirer de ce sol, pour charpenter en profondeur ces sentiments et ces idées, une sorte d'armature mouvante, toujours ébranlée, partout provisoire, mais présente partout et toujours en devenir.

C'est ainsi que le génie de l'Inde ouvre et résout à la fois ce problème par le déferlement éternel de sa matière en mouvement entre des digues qu'il se refuse en même temps à décrire et à dépasser. L'Inde est entre Shakespeare et Turner. L'un l'a conquise au peuple anglais, que l'autre montre quelque peu écrasé par sa conquête. Ce panthéisme continu, irrépressible comme une marée, qui anime le verbe de l'un de la façon que l'on sait et ne passe dans les toiles de l'autre qu'en violant et énervant les moyens de la peinture, l'Inde est la seule à les réaliser dans la sculpture par l'unanimité de ses foules qui ont évidé des montagnes, ciselé des falaises, donné à des rochers la forme palpitante de la plante et de l'animal. Nulle expression ne fait plus corps avec son milieu naturel, et dans la lettre et l'esprit même de la philosophie hindoue mêlant partout et faisant fleurir l'une de l'autre la fécondité et la mort, que ces temples si vite repris par la forêt même. Pluies chaudes de six mois, coulant en torrents

(1) Fig. 84.

tièdes à la mer, pluies jaunes, rouges parfois, quand le soleil couchant perce leurs nappes épaisses et les poussières brûlantes qu'elles soulèvent du sol. Vents de feu, emportant les miasmes des marais dans le tourbillon des moustiques, semant au hasard la fertilité ou la famine avec l'averse, la sécheresse,

FIG. 63. Cl. Houvet.

SCULPTURE MÊLÉE AU FOND *(Chartres.)*

les graines, les insectes destructeurs. Alternances incessantes de déserts calcinés et de forêts impénétrables. Plusieurs moissons annuelles poussant seules, ou anéanties par un cyclone, d'un seul coup. Tous les aspects de l'équateur au pôle entre les fourrés marécageux des plaines et les glaciers sinistres de l'Himalaya. Grands fleuves roulant pêle-mêle des cadavres et des fleurs. Successions rapides, alternantes et contrastées, interpénétration incessante et orageuse de

tous les phénomènes naturels. Identité d'apparence et de vie des trois règnes que la fermentation et la décomposition mêlent, du fond des eaux croupies au sommet des arbres obscurs dont les fleurs splendides distillent le venin même des serpents qui grouillent entre leurs racines issues du ventre des déesses ou de la poitrine des dieux. La magnificence des fauves, des reptiles, des insectes — pelages rayés, écailles de gemmes, élythres de flamme — liée, comme une divine servitude, aux plus redoutables organes du carnage

Fig. 64. Cl. Giraudon.

Sculpture plaquée sur le fond *(Arles.)*

ou du poison. Des perles dans la mer, des topazes, des émeraudes, des rubis dans le sable des rivières. Des dialogues irrésistibles entre le feu, la terre, l'eau, le ciel, qui enseignent le désespoir et l'impuissance, et dont la variété, les contradictions, les caprices imposent la méditation. Les rochers embrasés où les multitudes impriment la forme des monstres massifs qui vont boire aux lacs grouillant de caïmans, ou des bêtes carnassières qui rôdent dans les fourrés, sont d'apparence trop chaotique et trop variée pour arrêter leurs abstractions confuses où l'individu parfois émerge une seconde dans la liberté, parfois, roulé dans la mort éternelle, s'abandonne à son enivrement. Sculpture, par la matière qui s'impose et ses prodigieuses surfaces que des foules fanatisées sont

capables de couvrir. Peinture, par le mouvement sans arrêt qui anime cette matière baignée par la lumière à toute heure changeante, et la remue comme une pâte sous la main fiévreuse du sculpteur. L'esprit confus des grandes religions sensuelles qui font communiquer et communier tous les dieux y passe dans les accouplements qui bougent, les lianes et les fleurs muées en formes animales, les cent bras des monstres humains qui distribuent, pendant leur danse, la jouissance, la misère, le meurtre, la souffrance, la miséricorde, l'oubli (1).

L'esprit régulateur et ordonnateur de l'Égypte dont les sources sont visibles dans le sol, le fleuve et le ciel, s'oppose à cette confusion poignante de la même façon qu'il démontrait naguère, par son contraste avec l'art dravidien, la loi d'alternance rythmique hors de laquelle il me semble impossible de comprendre l'histoire de l'humanité. Ici, la forme est écrite autour du sculpteur avec autant d'insistance qu'elle lui est suggérée là. Tout y semble soumis à une horloge dans le temps, et, dans l'espace, à une unité de mesure embrassant les trois dimensions. Une éternelle masse d'eau ne cesse de couler, rectangle en mouvement, venant du même horizon circulaire, allant au même horizon circulaire, seule, sans affluents, entre des berges rectilignes. L'inondation, qui s'arrête exactement au même endroit depuis des centaines de siècles, commence chaque année, finit chaque année le même jour. Le ciel est chaque nuit tellement pur qu'on y peut suivre, d'un bout de l'an à l'autre, la marche unanime des astres. L'air est si sec que tout y dure, sans la moindre altération. Les ingénieurs, les hydrauliciens partagent avec les architectes, les sculpteurs, l'idée d'un milieu spatial géométrique immobile qu'une durée mesurable par l'arithmétique ramène, comme un mouvement de pendule, à ses deux points extrêmes qui reviennent tous les ans. Ajoutez à cela le désert, dont les vagues ondulent jusqu'au point culminant de leurs arêtes tranchantes, l'immense lumière égale, et sans

(1) Fig. 39, 91, 97, 131, 132, 136, 177, 178, 188, 192, 202, 207, 216.

FIG. 65. Cl. Mansell.

MILIEU GÉOMÉTRIQUE. MODELÉ CUBIQUE *(Égypte.)*

brumes, la dureté de la matière exigeant la franchise et la simplicité du style, le Nil couleur de sang pendant l'inondation, l'émeraude à peu près égale des cultures, l'or des falaises et des sables, l'indigo du ciel, la rougeur ardente des soirs. Il est impossible d'imaginer un monde déterminant d'une façon plus rigoureuse la forme de ces statues géométriques ondulantes, la qualité de ces colorations pures, uniformes, intenses, qui saturent les murs des temples, la pierre, le bois, le métal des sarcophages, des coffrets, des bijoux, des objets de toilette, des outils industriels (1). Tout dérive visiblement de son régime astronomique et hydraulique, tout ce qui a vie, et donc forme, la plante, l'animal, l'homme, la science, l'art, la morale, la loi, la mort.

Cela, je veux encore le redire, c'est le langage, et rien que lui. Mais quand le langage s'adapte à l'intelligence des choses d'une manière si étroite qu'il semble faire corps avec elle, déterminer ses abstractions à tendances géométriques grâce aux aspects géométriques qui se répètent partout et que l'architecture reproduit comme la sculpture, les travaux d'art de l'ingénieur comme l'architecture, le décor à formes sensiblement symétriques comme les travaux d'art de l'ingénieur, il pose, au seuil du problème, une borne de départ impossible à renverser. L'homme pourra venir, de n'importe où, dans n'importe quel pays neuf, y apporter des images intérieures, des habitudes, des réflexes obscurs surgis de ses hérédités lointaines qui lui feront voir ce pays un peu autrement qu'il n'est, parfois même le modifier comme pour justifier cette vision. Il n'en restera pas moins vrai que tel pays, dès que l'homme voudra parler, lui dictera, avec une insistance impérative, ici non seulement la sculpture isolée dans un espace clair et un univers sans secrets, mais jusqu'aux aspects essentiels de cette même sculpture, là une expression intermédiaire entre la sculpture et la peinture dont ses plus ardents efforts ne pourront pas l'arracher, ailleurs cette pâte aérienne,

(1) Fig. 65.

presque musicale, et selon l'endroit fixe ou flottante, qui capte la vie de l'espace parce que l'espace le veut. Par l'Égypte, par l'Inde, par la peinture et la musique du Nord européen, par la peinture et la sculpture de la Grèce, de l'Italie — Venise toujours exceptée — on peut encore aller plus loin. Où la lumière est fixe, où les formes sont arrêtées, rares, les saisons tranchées, l'atmosphère claire, une civilisation à tendances statiques se dessine et se maintient. Où l'espace est brouillé, confus, plein de vapeurs et de mirages, où la pluie et le brouillard règnent, où des formes innombrables se pénètrent incessamment, un dynamisme irrésistible domine et entraîne l'esprit.

V

N'oublions pas enfin que d'autres éléments, presque aussi lointains que les déterminations raciales, presque aussi insistants que les répétitions rythmiques des motifs, et certainement aussi impérieux que les unes et les autres, accroissent presque à l'infini la complexité du problème, mais par cela même, il me semble, en démontrent la qualité. Hors de l'arme, du pot, du cuir, des instruments de musique et de la musique elle-même, on a peine à concevoir un art des peuples nomades, allant devant eux dans la steppe à l'aventure, ne se fixant jamais où ils s'arrêtent pour camper, vivant sous la tente de peau qui se roule et se transporte, — antithèse évidente de l'architecture sédentaire dont la géologie et la météorologie d'un milieu permanent règlent le profil et la masse, — n'imaginant même pas le décor qui, par la fresque et la saillie, donnera naissance en d'autres lieux aux peintres et aux sculpteurs.

Là où l'homme, au contraire, s'installe au centre des champs cultivés comme une araignée dans sa toile, l'industrie

de l'habitation, puis du ménage, puis du loisir se développe, déposant sur ses facultés primitives, comme une alluvion régulière, l'obstination de besoins monotones qui, bien qu'élargis et compliqués sans cesse, gardent le caractère commun dont chaque jour se nourrissent son regard, ses sensations, son âme, et les tissus vivants qui leur fournissent le feu. Le travail, l'aliment, la manière de se vêtir impriment à son énergie créatrice, par leur action séculaire sur ses gestes quotidiens, une direction tyrannique. Le cultivateur de la Chine, vivant de riz, de fruits, de racines, de poisson, n'est-il pas tout entier dans son art lent, égal, sans violences convulsives, ces grandes statues calmes comme des tours, conçues, réalisées sans hâte, ces peintures exprimant, dans leurs harmonies effacées, des états d'âme prolongés où la sérénité et la sagesse dominent, ces paysages tranquilles où il n'est question que de la rosée dans l'aurore, du coucher de la lune sur les rizières endormies, du murmure des ruisseaux autour des villages muets (1) ? N'y a-t-il pas quelque chose d'analogue dans l'art des Égyptiens, nourris de froment et de dattes, art germant du milieu des blés, à proximité des fermes, durant aussi trente ou quarante siècles et ne se lassant pas de bercer, entre des cadres immobiles, ses sûres et monotones abstractions ? D'autre part n'est-ce pas la viande, n'est-ce pas le vin et l'alcool, en décuplant, mais en usant aussi la puissance nerveuse de l'Européen, qui ont contribué à marquer sa poésie, sa sculpture, sa peinture du caractère dramatique qu'on retrouve en toutes ses entreprises si grandes, mais si inutiles au regard des Orientaux ?

Cependant, le contraste entre ces deux impératifs matériels et les deux âmes si tranchées qui y correspondent, serait beaucoup moins accusé si l'influence des travaux n'était venue renforcer l'action immémoriale de l'aliment. L'aliment ne diffère pas assez chez ces deux peuples d'Occident — l'Égyptien et le Grec — ni chez ces deux peuples d'Orient — le Chinois et le Japonais — d'autre part si proches l'un de

(1) Fig. 41.

Fig. 66. Cl. Anderson.

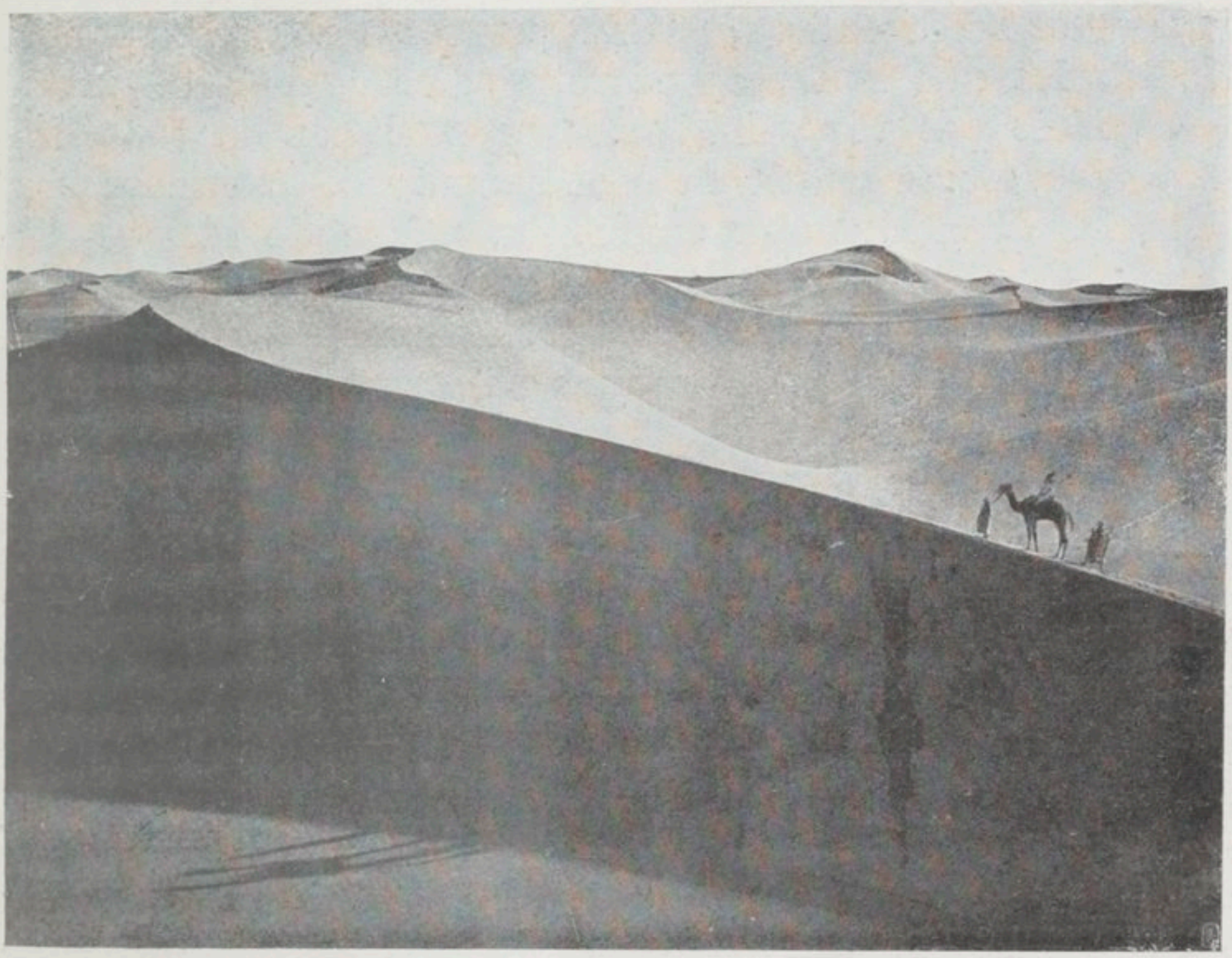
Le portrait et le vêtement *(V. Eyck.)*

l'autre par la race et l'habitat, pour qu'on soit tenté de lui reconnaître une action trop considérable sur le caractère de leurs génies respectifs, obstiné, lent, tout en profondeur spirituelle chez le Chinois et l'Égyptien, rapide, nerveux, tout en humanité directe chez le Grec et le Japonais. Ici le commerce intervient pour en précipiter l'évolution, comme intervenait là l'agriculture pour la ralentir. L'homme change sans cesse ici d'horizons, d'intérêts, d'interlocuteurs. La patiente méditation fait place à l'objectivité critique. Les ressorts de l'intelligence se développent, se compliquent, et par malheur aussi s'encrassent et se faussent beaucoup plus vite qu'ailleurs. Comment les peuples commerçants établis sur le bord des mers n'auraient-ils pas subi l'éducation de l'espace et des vagues, surtout quand ils progressaient d'île à île, chaque aube apportant l'inconnu, chaque nuit couvant le mystère, chaque tribu nouvelle découverte au delà des flots ouvrant des débouchés libérateurs, forçant l'ingéniosité des artistes à trouver en elle des ressources que la monotonie des motifs n'eût peut-être pas révélé ? « Le voisinage de la mer détruit la petitesse » (1).

La mer, si propre d'autre part à apporter son concours à la lumière pour magnifier les aspects du sol, du ciel, des nuages, si vivante elle-même par son mouvement éternel, son éternelle rumeur, les foules d'êtres qu'elle roule, a de tout temps joué un rôle capital dans les échanges en versant dans l'âme des hommes le goût des aventures, du mystère des départs, des joies violentes des retours : navires dansant sous les voiles ou trépidant sous la fumée, constellations jamais vues, rivages de feu abordés quand on sort pour la première fois des brumes, tristesse des régions polaires quand on ne connaît du monde que l'étendue miroitante sur les palmiers et les ports, visages, costumes exotiques, riches étoffes, monstres inconnus, oiseaux de gemmes et de flamme débarqués sous les yeux des enfants. C'est le même spectacle en Grèce, en

(1) STENDHAL. — *Mémoires d'un touriste.*

Hollande, en Andalousie, à Venise, en Océanie, au Japon, sur tous les horizons maritimes de France et d'Angleterre, partout où une poésie puissante a forcé, pour se multiplier à l'infini, le secret du monde imaginaire. On m'objectera la Mésopotamie, l'Égypte, la Chine, l'Inde, trop massives, trop



F.G. 67. Cl. L. T. L. E.

MILIEU ABSTRAIT *(Le désert.)*

profondes pour s'épancher vers l'Océan : et, en effet, l'Inde à part, où la révolution ethnique est trop ardente et répétée pour permettre à un art sédentaire de s'y développer complètement, c'est là que nous avons trouvé des populations agricoles tirant de leurs impératifs vitaux un art évoluant avec lenteur et se développant durant des siècles, si ce n'est des millénaires, selon un rythme si grandiose qu'il semble ignorer le temps. Mais n'est-ce pas encore ici la pulsation du com-

merce, aussi ralentie qu'elle soit, qui a permis à ces vastes corps en apparence immobiles, d'entretenir l'énergie nécessaire à rechercher la nourriture de leur esprit ? J'y trouve des fleuves immenses, tous allant vers des mers brillantes, tous parcourus sans cesse de radeaux, de jonques, de pirogues, répandant le drame continu de la fécondité sur leurs rivages et bordés, d'un bout de leur cours à l'autre, par des multitudes que leur propre masse préserve de la dispersion.

Ce n'est pas tout. Ne rencontre-t-on pas en tous lieux et toujours, non seulement dans l'apparence extérieure, mais dans les déterminations spirituelles même de l'image, l'influence du vêtement, de son épaisseur, de sa neutralité, de son luxe, de son absence ? La peinture flamande par exemple, presque entièrement au service du tisserand, du drapier, du teinturier, développée autour d'eux dans leurs intérieurs pleins de luxe et d'ombre où des tapisseries ornent les murs, où les robes, les manches, les chaperons de drap épais ne laissent guère découverts que les faces et les mains, ne doit-elle pas en partie à ces circonstances la force de ses portraits, osseux, musclés, avec leur solide charpente, visages insistants, seuls en vie dirait-on, sur tout cet éclat sombre de meubles, de tentures, de rideaux ? Le kimono brodé où toutes les fleurs du pays le plus riche en fleurs se retrouvent, n'entretient-il pas dans les maisons, dans les rues, sur les barques, le goût de l'estampe multicolore agissant à son tour sur l'art entier en compliquant, en convulsant le drame, en l'orientant vers l'expression décorative plutôt que vers sa propre exaltation ? Il est tout à fait évident que la robe de lin du fellah d'Égypte n'a pas été sans encourager fortement la conception géométrique de la sculpture nilotique où les membres sous l'étoffe ne paraissent plus servir qu'à favoriser le passage, entre les trois dimensions, de l'onde subtile dont elle entoure la statue comme d'une musique qui ne s'interrompt jamais. Que la bestialité de la sculpture africaine n'a pas été découragée par l'absence de vêtement ni par les rares parures qui servent à la souligner. Que l'art spiritualiste des Arabes, d'où toute

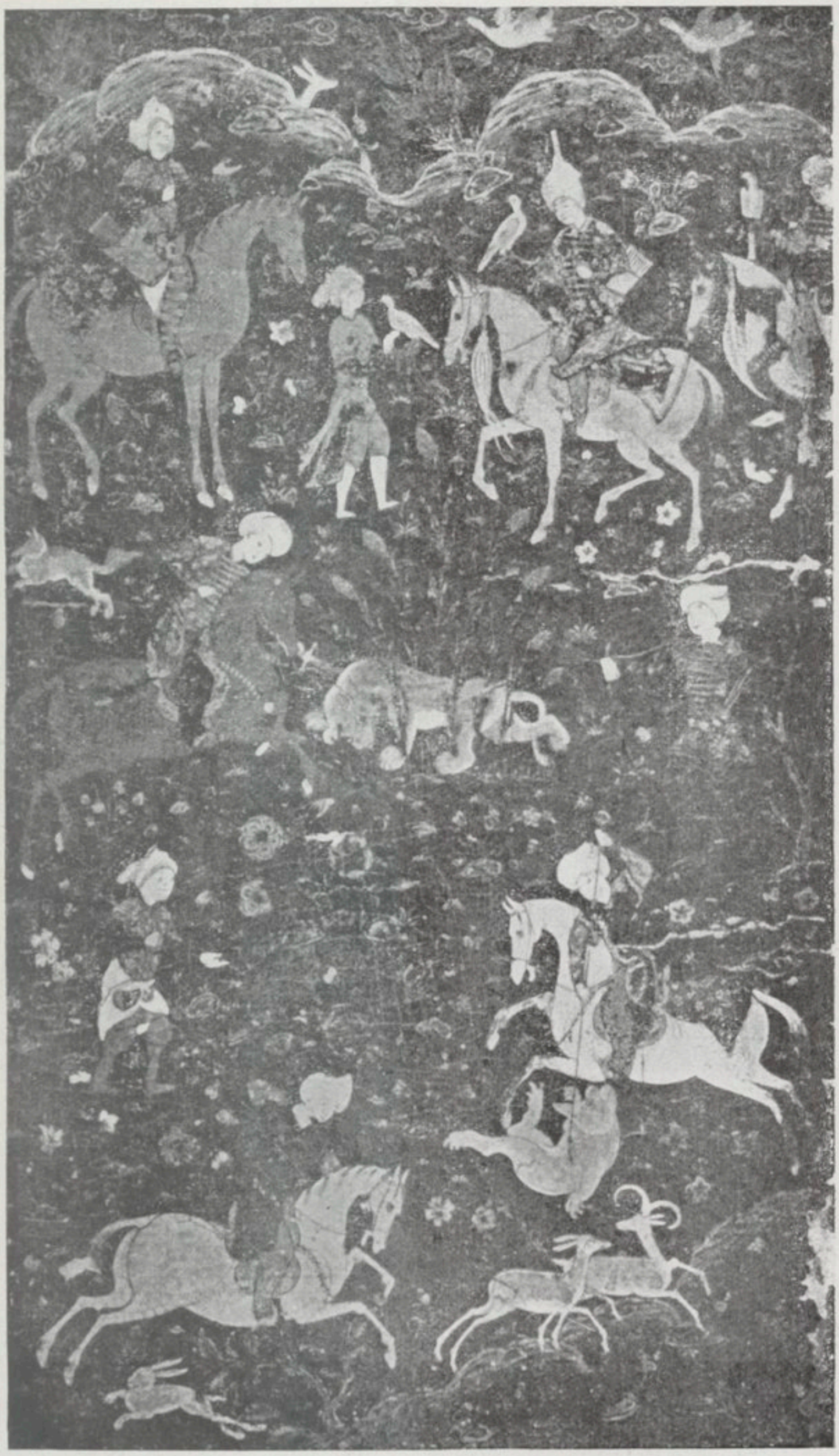


FIG. 68.

ÉLÉGANCE *(Perse.)*

C. Kühnel. *Miniatures de l'Orient musulman.* (Cassirer éd.).

image est bannie, n'a pu que persister dans cet ostracisme singulier en s'appuyant sur le mimétisme du burnous de laine blanche qui se confond de loin avec la neutralité des sables, dérobe aux regards les visages, souvent voilés par surcroît, et emprunte au désert sa monotonie solitaire, si propre d'autre part à suggérer l'unité abstraite de Dieu (1). Que les complications du tatouage polynésien n'ont pu qu'accélérer l'éclosion de l'architecture et du décor qui se poursuivent et se perdent en enroulements sans fin. Et que l'école qui a déterminé l'art de l'Occident entier, peut-être de l'Asie entière, ne serait pas explicable sans les jeux nationaux où l'homme nu apparaissait aux regards de la foule, ce qui a favorisé, sans doute, l'évolution rapide, la sûreté et la perfection de l'art grec, mais, en le dirigeant vers l'expression anatomique de la forme, l'a engagé dans une impasse dont les Européens ont manqué ne jamais sortir (2).

Il est nécessaire, ici, de dissiper une équivoque. La grande gymnastique a certainement donné à l'esprit de l'art grec son orientation décisive, mais il ne faudrait pas confondre cet esprit, tout de proportion et d'équilibre entre les éléments du drame — ce que la gymnastique, par elle-même, exprime déjà assez bien, — avec le « sujet » même où il va chercher son prétexte. Il est trop évident que, bien souvent, le milieu dicte le « sujet », que c'est même là son rôle le moins contestable, mais aussi le moins important, car le *Musée de Versailles*, qui conte l'épopée guerrière française, est beaucoup moins français, en comptant ses cinquante salles, que telle tasse de Chardin sur le coin d'un évier (3). Quand nous aurons dit, par exemple, que l'art picard et champenois du moyen âge, parce qu'il parle surtout des moissons et des vendanges, révèle un peuple de cultivateurs; que l'art hollandais, parce qu'il nous entretient de la mer, des pâturages, des établis, des officines, exprime un peuple de marins, d'éleveurs, de boutiquiers;

(1) Fig. 67. — (2) Fig. 85, 208.
(3) Fig. 155.

que l'art anglais, parce qu'il nous promène dans des parcs avec de beaux enfants et de gracieuses femmes exprime une riche aristocratie, nous ne saurons à peu près rien de l'art champenois ou picard, hollandais ou anglais. Au contraire, nous saurons beaucoup du peuple italien, dont l'art ne conte que fort peu les occupations journalières, si nous en montrons les tendances intellectuelles, l'énergie tendue et passionnée, la volonté de continuité structurale dans le drame du mouvement. Beaucoup du peuple espagnol si nous insistons sur ses harmonies mystérieuses, sa force lointaine et secrète, son goût du silence, plus que sur les mendiants, les estropiés et les idiots dont il nous entretient si fréquemment. Beaucoup du peuple assyrien, beaucoup du peuple persan, si nous comparons la cruauté des scènes de chasse et de guerre dont nous parle l'art du premier, à l'élégance des scènes de chasse et de guerre dont nous parle l'art du second. L'art aztèque, je crois bien, ne nous a pas laissé une seule de ces scènes de supplice qu'on trouve si fréquemment, par exemple, sur les tableaux des paisibles bourgeois de Gand, ou de Bruges : il nous révèle, cependant, un peuple de bourreaux (2).

VI

Voici donc un motif qui s'offre, renouvelé ou toujours le même, mais en tout cas plein d'accent. Voici un vêtement resté tout aussi suggestif qu'il l'était il y a vingt siècles, un aliment qui continue depuis des temps immémoriaux son action lente et obstinée. Voici un groupement humain apte à recueillir des images, de par l'afflux du ferment noir jadis

(1) Fig. 68, 69.
(2) Fig. 55.

lancé dans ses vaisseaux. Voici toujours la mer, la grande civilisatrice. Voici l'éternelle lumière, ou la brume illuminée. Pourquoi n'est-il pas légitime que les sollicitations incessantes exercées par le milieu sur l'homme entraînent toujours l'homme à répondre intelligemment au milieu ?

Le miracle humain est tissé de fatalités si inextricables que la liberté brusque dont il nous donne l'illusion ne se peut expliquer pour nous si nous n'y voyons pas la fatalité suprême. Il faut un enchaînement prodigieux de circonstances diverses pour qu'ici ou là surgisse, et ce jour plutôt que cet autre, au sommet d'un flot irrésistible qui porte la curiosité, la confiance, l'ardeur de vivre et l'esprit de conquête, la flamme de la création. Il faut que toutes les formes possibles de l'énergie spirituelle et pratique se soient offertes à des groupements d'hommes jouissant d'ailleurs des privilèges inouïs que nous avons exposés, pour qu'ils aient pu échanger avec des groupements voisins les produits de l'industrie par le moyen du commerce et de ces passions collectives en marche que sont les caravanes, les navires, les migrations et les armées. Il faut que des alternatives ni trop rapprochées, ni trop éloignées, ni trop faciles, ni trop brutales de victoires et de défaites, de pauvreté et de richesse, de mysticisme et de critique aient maintenu le sens du drame dans le cœur des individus. Imaginez par exemple l'aliment s'offrant de lui-même, le climat mou, ne demandant aucun effort, celui-là pour le saisir, celui-ci pour le tromper, ou bien que le climat trop dur, l'aliment trop rare exigent, celui-là pour le combattre, celui-ci pour le rechercher, des travaux épuisants ne laissant pas une seconde de repos ni de loisir : où la méditation et l'enthousiasme auraient-ils pu se fixer ?

Supposez en outre une minute que quelques familles seulement peuplent les terres impérieuses que nous savons indispensables à l'épanouissement complet du génie des individus. Quelles que soient les sollicitations des cadences secrètes qui rythment l'onde de leur sang, auront-elles le temps de croître, de multiplier, de devenir cité, nation ? Ne verront-elles

pas surgir quelque horde conquérante, précisément à l'heure où le germe va s'ouvrir, pour l'écraser au passage, mais

FIG. 69. Cl. Mansell.
CRUAUTÉ *(Assyrie.)*

peut-être en même temps, par un de ces paradoxes que l'Histoire offre parfois, apporter à ceux qui habitent de l'autre côté des montagnes, la révélation spirituelle dans

la défaite ou la domination ? Si même ces quelques familles deviennent cité, puis nation, auront-elles assez de rapports avec leurs voisines, par le livre et le bibelot, par le commerce et la guerre, pour développer une curiosité et une invention nécessaires à la confrontation de son univers intérieur avec les lieux environnants ? Prenez quelque espace immense, la Sibérie, ou le Brésil. Imaginez-le doué, dans ses aspects ordinaires, de toutes les magnificences possibles — austères ou riantes, peu importe — formes, végétation, drames du ciel, drames des eaux. Si ces agglomérations, séparées par des savanes à peu près infranchissables, par des forêts que nul n'a pu traverser, ne peuvent entrer en contact les unes avec les autres, si l'homme y reste cantonné toujours au même endroit, n'entend jamais les voix des autres hommes, ne rencontre jamais leurs regards, ne compare jamais avec les leurs ses produits ni ses idées, la monotonie de ses représentations, la rareté de ses images ne lui livreront pas un rapport nouveau, pas une association imprévue qui puissent servir de tremplin à son essor créateur. N'est-ce pas ce qui est arrivé aux Russes, par exemple, dispersés quelque quinze siècles dans leurs steppes marécageuses jusqu'à ce qu'une rumeur profonde, incertaine, mais de plus en plus étendue, leur ait donné une conscience vacillante de leur réalité intime par la voix désespérée de leurs romanciers et de leurs musiciens ?

Enfin pourquoi, puisqu'il peut naître, le miracle doit-il mourir ? Les milieux changent peu, les hommes ne changent guère. Resté sur le même terrain, le pommier de tout à l'heure qui, la saison passée, était couvert de fruits, n'en porte plus un cette année : avons-nous le droit d'en conclure qu'il n'est pas le même pommier ? Quand on voit la déchéance de la Grèce depuis Alexandrie, on seulement depuis Byzance, on peut se demander par quel hasard, voici quelque trente siècles, elle avait brusquement fleuri. Montrer ses rochers, sa lumière, ses femmes portant sur la tête des fardeaux qui les forcent à marcher droites, comme les cariatides de l'Erechtéion, son même peuple turbulent, versatile, brouillon, ingrat,

épris de politique et de commerce, c'est constater des apparences qui ne sont pas restées ici les réalités spirituelles qu'elles y étaient devenues. Répondre qu'elle se trouvait au carrefour du vieux monde, au lieu de passage commun à toutes les civilisations — ionienne, syrienne phénicienne, égyptienne pélasgique, italique, celtique — à qui ses marins

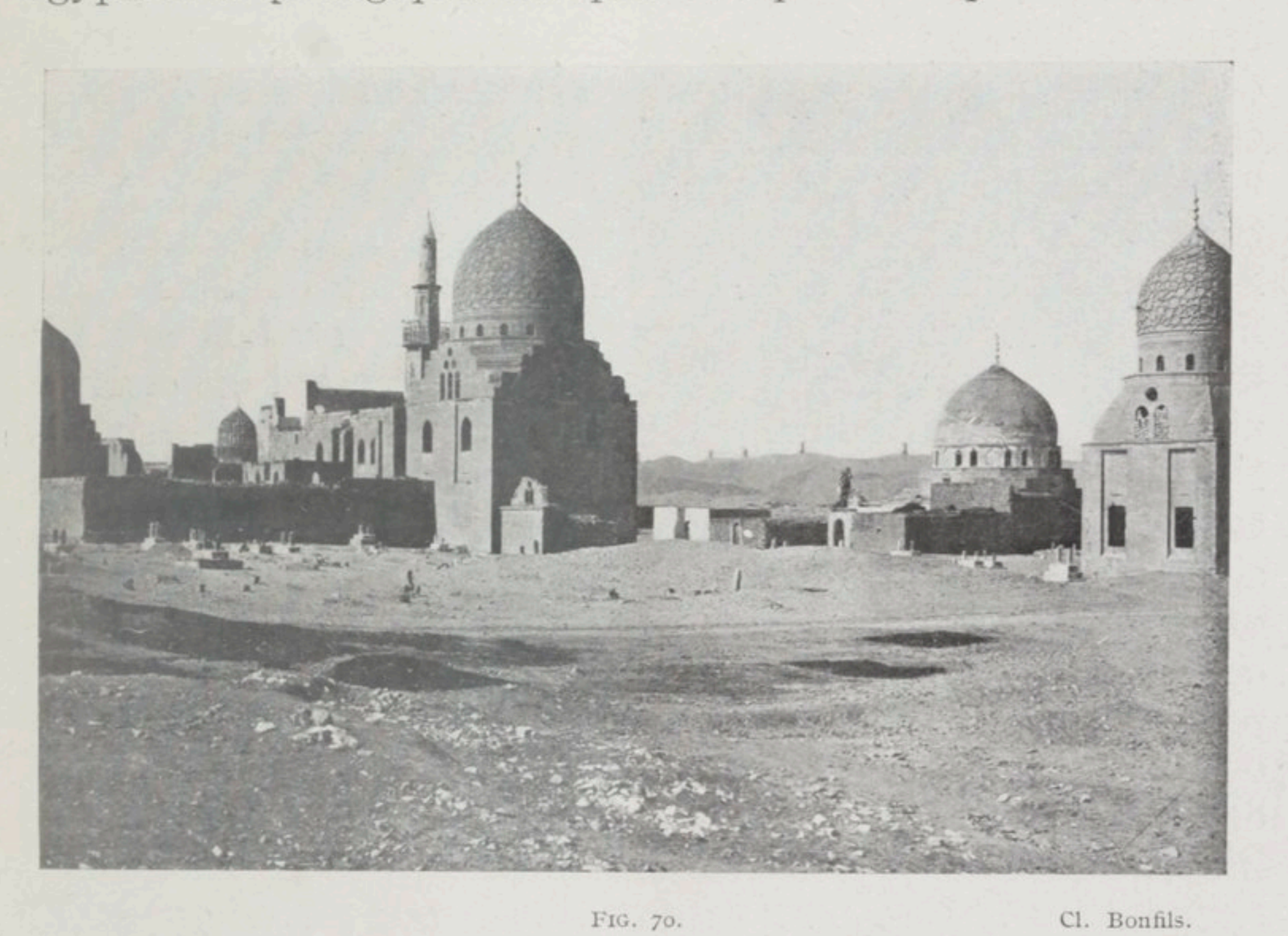


FIG. 70. Cl. Bonfils.

MINARETS ET COUPOLES *(Islam.)*

et ses marchands servaient de courtiers et d'entremetteurs, cela signifie seulement que ces conditions-là favorisaient une floraison possible. Mais que d'autres il lui fallut remplir ! Dans l'énergie de l'espèce en croissance, il doit être bien fugitif l'instant où tout concourt pour que cette énergie s'exprime par des moyens d'ailleurs très naturels : affaiblissement des peuples extérieurs tous parvenus au point suprême de leur civilisation propre et déposant son germe dans le berceau du nouveau-né où il prend, au contact de ses forces vierges,

une vitalité puissante, accrue par le contact avec les germes voisins; qualités de réceptivité, d'assimilation et d'insistance singulières, qui ne peuvent se manifester qu'une fois, du moins sous cette forme-là, et où le hasard, c'est-à-dire des circonstances trop complexes pour qu'on puisse les analyser, joue le rôle capital; rencontre de deux races principales, l'une bronzée, l'autre blanche, l'une débarquée de la mer, l'autre descendue des montagnes, qui s'étreignent en se combattant, et dont la virilité et la sensualité se fécondent l'une l'autre; unité de religion, de philosophie, d'aspirations sociales et politiques coïncidant avec le point culminant de la force de réalisation, d'expansion et de conquête : toutes conditions dont l'une peut manquer et faire crouler d'un coup les fondements de l'édifice alors qu'il est à peine ébauché, ce qui est arrivé, par exemple, à l'art romain primitif trop gauche pour résister à la Grèce qui l'avait touché trop tôt. Ailleurs surprise brusque, en Hollande par exemple, où le grand art ne dure pas un siècle, explosion que prépare la rencontre en un seul moment de la liberté conquise par les armes, du développement consécutif de l'individualité propre à un peuple et de sa prospérité économique dont il a, pour la première fois, le droit de disposer, puis, bien que cette liberté, ce développement, cette prospérité continuent, disparition de l'énergie artiste, peut-être sous l'influence de la richesse acquise, en même temps que s'éloignent les sources de sa conquête victorieuse dans le drame guerrier et révolutionnaire quotidien. Ou bien, comme en Espagne, effondrement de la faculté créatrice avec l'effondrement de la puissance politique et la substitution à la virilité conquérante de l'enrichissement facile chez le vaincu d'outre-mer pressuré, rançonné, pillé. Ou bien, comme en Italie, ardente ascension de cette faculté dans la croissance des cités livrées aux plus farouches passions qui s'usent et se détruisent avec la même rapidité et la même violence que l'amour pour ne laisser que des cendres. Ou bien, comme en Allemagne, un événement capital — la Réforme — suivi de deux cents ans de guerres, broyant l'esprit dans sa pleine

jeunesse pour le précipiter dans un abîme de souffrances d'où la musique, à la fin, jaillira.

On ne peut, en ce domaine, que constater. Il n'est pas possible de suivre toutes les circonstances de l'évolution des peuples dont le souffle créateur ne fut qu'un moment d'elle, le plus impressionnant, à la vérité, et capable parfois d'une puissance de renouvellement paraissant presque inépuisable. Ce qui est le cas de l'Égypte, par exemple, isolée des peuples anciens dans son oasis qu'on ne pouvait atteindre qu'en traversant d'immenses étendues d'eau ou de sable, et pourtant pas assez pour que, une fois tous les deux ou trois siècles, quelque invasion au dedans, quelque expédition au dehors, ne vînt agiter les sources créatrices et retremper les ressorts de l'esprit. Ou de la Chine, dont l'histoire est assez analogue à ce double point de vue d'isolement relatif et de renouvellements aussi profonds que rares. Ou même de la France, la seule entre les nations de l'Europe à maintenir son niveau créateur à peu près sans interruption pendant dix siècles — sans doute parce que, comme jadis la Grèce, elle est au carrefour des peuples, labourée en tous sens par leurs esprits qui s'y croisent grâce au livre, aux marchandises, à la guerre, ou, par le livre, les marchandises, la guerre, allant renouveler au dehors les sources et la trempe du sien... Rien ne ressemble autant à la maturation des fruits, parfois brusque, et suivie d'une pourriture rapide, ailleurs lente, torpide presque, mais gardant longtemps leur saveur, couvrant cet arbre à le casser au cours de cette saison, absente au cours de la saison suivante, ou régulière pendant de nombreuses années — quelquefois attendue en vain durant toute la vie de l'arbre et ne se produisant jamais. Tout s'en mêle en dehors du terrain et du ciel, des qualités de ce terrain et des caprices de ce ciel, inondation inattendue, sécheresse exceptionnelle, cyclone, passage d'insectes destructeurs, maladies venues du dehors, sénilité naturelle si des greffes et des croisements ne sont pas intervenus.

Supposez quelque religion qui soulève tel peuple inerte,

lui ouvre soudain les yeux après les poumons et le cœur, et fait entrer en lui, dans un grand tumulte lyrique, les sollicitations du pays qu'il habite et qu'il n'avait pas encore regardé : voici les prêtres du Bouddha répandant sur la Chine, l'Indo-Chine, l'Insulinde, la Corée, le Japon, une marée d'enthousiasmes charmants qui fleurit les grottes des montagnes, sculpte des forêts sur la pierre, peuple le bord des routes de colosses souriants; voici les cavaliers d'Islam semant chez les peuples vaincus assez d'ivresse pour que des mosquées émaillées, des minarets aigus, des citernes froides protégées par d'épaisses voûtes et environnées de jardins germent, en quelques années, sur les pas de leurs chevaux; voici les peuples d'Occident trouvant dans le catholicisme un prétexte moral à glorifier la beauté de leurs femmes, la force de leurs soldats, l'opulence de leurs champs, la richesse de leurs métiers. Supposez que quelque guerre remue les sources cachées de cet autre peuple somnolent, l'oblige à dégager du drame de sa vie le drame de la création : voici, à peine les Mèdes partis, la fusion brusque du courant ionien, du courant dorien dans la puissante forme attique; voici l'Inde se réveillant après avoir été touchée par les armées d'Alexandre; voici le sursaut de la Hollande, de la Flandre, de l'Espagne, du romantisme français. Supposez quelque autre guerre, si cruelle, ou si longue, ou qu'accompagne un tel carnage qu'elle tranche, dans ses racines mêmes, tout l'élan vers l'avenir : voici la Grèce mycénienne après l'invasion des Doriens, la France après la guerre de Cent ans, l'Allemagne après la guerre de Trente ans, l'Amérique après la conquête. Ou bien, ailleurs, une rupture plus ou moins rapide d'équilibre, qui disloque l'association des éléments créateurs, livre à la richesse, ou à l'intelligence, ou à la sensualité, ou à l'ascétisme, une autorité en disproportion avec leur rôle nécessaire : voici les convulsions de la Cité grecque apparaissant dans la dissolution de l'unité de la statue; voici le christianisme brisant l'idole païenne après avoir adopté ses suprêmes enseignements, comme, quelques siècles plus tard, les idoles chrétiennes seront

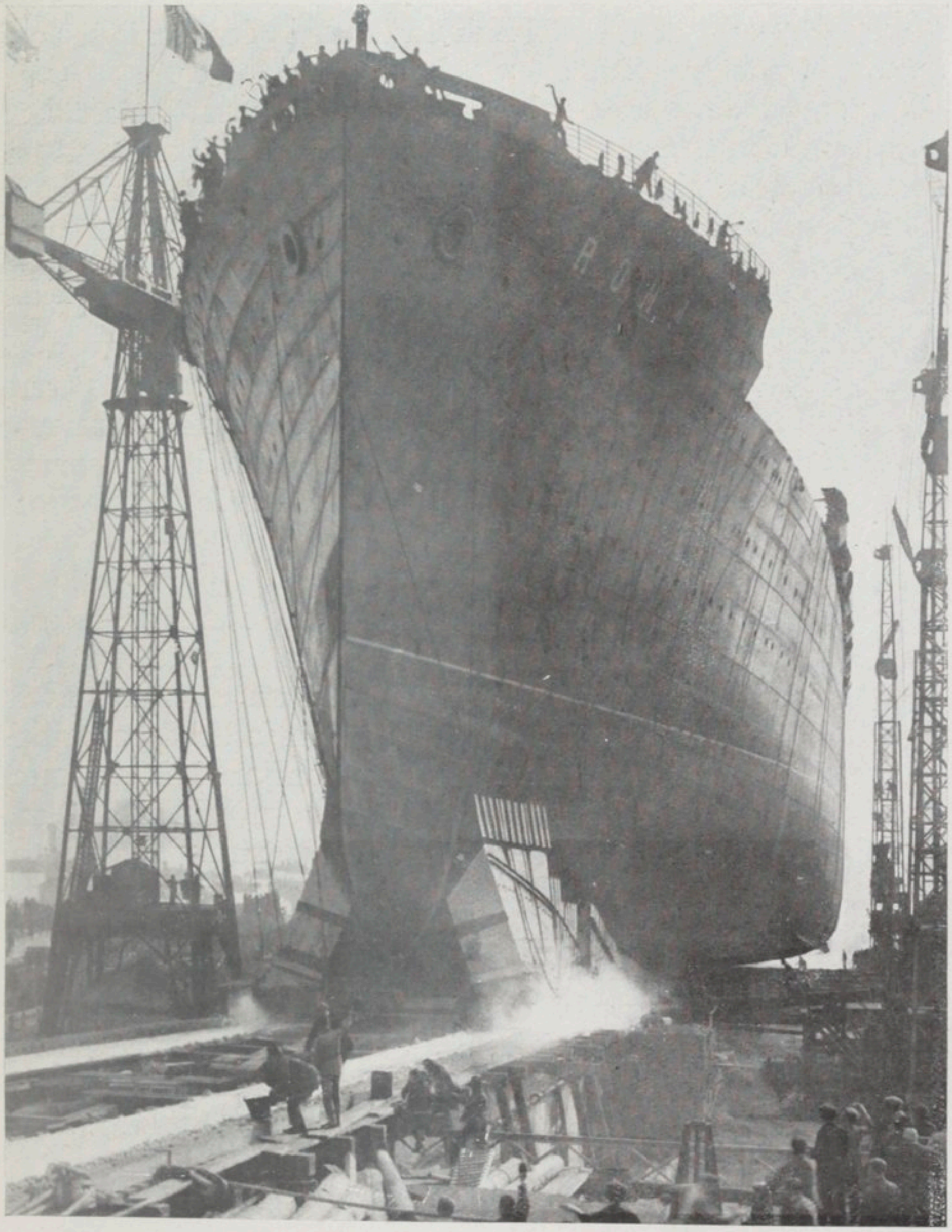


FIG. 71. Navig. gle italiana.

ARCHITECTURE NAVALE (Le Roma.)

brisées par le chrétien ; voici le lent énervement des supports de la cathédrale quand baisse et s'amenuise la force des corporations, désagrégées par l'individualisme économique qui grandit de jour en jour.

L'énergie créatrice de tel peuple pris au hasard n'est sans doute qu'un moment de son énergie générale. L'art, qui est une façon de parler, est aussi une façon d'agir, mais il en est d'autres, l'industrie, le commerce, la domination politique, l'ordre imposé aux voisins. Le développement de l'intelligence, de la méthode, de la sécurité, du bien-être peuvent, suivant le cas, provoquer la maturation, ou l'entraver. Il semble, au fond, que toutes ces choses ne soient que des attributs d'une force unique, qui naît, grandit, prend conscience d'elle, éclate au cours de l'ascension irrésistible de tel groupe, et lui commande de saisir et de perfectionner le langage qui lui convient. On a dit, par exemple, que le signe le plus constant de la puissance d'un peuple — le luxe — « appelle les arts ». C'est prendre l'effet pour la cause. Le luxe est, comme l'art, un signe de maturation. Il reconnaît les mêmes origines, croît et se développe au même instant, et, après avoir favorisé « les arts » durant un moment assez bref, contribue plus que tout à les dissocier et à les corrompre. Ni l'art grec, ni l'art italien, ni l'art français du moyen âge, ni l'art hollandais, ni l'art anglais, ni l'art espagnol provoqués par la croissance des énergies spirituelles d'où la fortune est sortie avec eux, n'ont paru résister à l'enrichissement de la Grèce, de l'Italie, de la France, de la Hollande, de l'Angleterre, de l'Espagne. Et cependant, tandis que l'énergie grecque, ou italienne, ou espagnole a décliné avec la richesse et entraîné l'art dans sa décadence, il ne semble pas que l'énergie anglaise ait sensiblement diminué — au moins jusqu'au XXe siècle, — depuis le siècle de Shakespeare qui est, dans le domaine de l'esprit, le plus grand des siècles anglais. Il ne semble pas que l'énergie allemande ait faibli après Wagner et Nietzsche : bien au contraire, elle a paru grandir. Et cependant, après Wagner et Nietzsche, l'art allemand a presque disparu.

FIG. 72. Cl. Librairie de France.

VAN GOGH

L'énergie de la Hollande s'est maintenue depuis le XVIIe siècle. Et cependant, après le miracle unique de ce siècle, la Hollande n'a pas produit un seul grand peintre, si ce n'est, de nos jours, Van Gogh (1). D'autre part l'énergie italienne, si longtemps traînante et déchue, apparaît, depuis quelques années, comme l'un des éléments qui donne à l'Europe moderne le plus d'accent. Et cependant, en admettant que son architecture industrielle, usines, docks, automobiles, aéroplanes, navires (2), ne soit pas précisément la forme d'expression nouvelle qu'elle ait la mission d'apporter, on chercherait en vain, dans ses créations actuelles, quelque chose d'équivalent aux productions d'une seule d'entre ses petites villes du quatrocento. Dans l'Espagne de Charles IV si ruinée, si dévastée, si somnolente, comment expliquer le météore Goya, si l'énergie qui la jette à la même époque sur Napoléon, n'est pas chose latente en elle, prête à éclater dans ses actes au moment où on se l'imagine agonisante, ou morte ? Et comment définir l'énergie orientale, en Chine, aux Indes, en Islam, alors qu'elle choisit précisément l'instant où elle parvient à sa cime pour proclamer dans son art même, qui en est le plus haut symbole, l'inutilité de cette énergie et la vanité de cet art ? Mystère. Rien ne peut marquer d'avance l'heure où tel peuple parviendra au moment le plus favorable de son évolution historique pour s'emparer de son milieu géographique, ni comment il s'en emparera.

VII

La confrontation des systèmes de Taine et de Gobineau nous conduit cependant à une image rajeunie de l'aventure esthétique de l'homme, pourvu que nous consentions à les

(1) FIG. 72.
(2) FIG. 71.

retoucher l'un et l'autre et à les lancer, tout vivants et mêlés ensemble, dans la durée dont ni l'un ni l'autre ne tient un compte suffisant. Gobineau a certes entrevu que le milieu primitif avait pu modeler ses races, — la vie rude, le froid, l'air des montagnes déterminant l'énergie de la blanche dans la santé de l'entr'aide et de l'effort quotidiens, l'utilisation obstinée de l'alluvion nourricière déterminant la somnolence pratique et rechignée de la jaune, la chaleur, la lumière, la fièvre, la forêt luxuriante où volent des oiseaux de feu déterminant la sensualité et le lyrisme de la noire. Mais comment n'a-t-il pas compris que le mélange ethnique, dont il dénonce les méfaits, imprime le départ à des formes libérées des disciplines morales jugées par lui nécessaires au développement de l'homme abstrait qu'il imagine, grâce à un échange constant entre les variations de l'homme et les variations du milieu ? C'est pour les adapter au milieu nouveau où les migrations, la guerre, l'esclavage transportent les races primitives et pour que leur descendance y puisse vivre que le mélange des sangs s'y opère presque automatiquement. Et c'est du drame biologique même provoqué par ces mélanges que naissent, non pas

FIG. 73. Cl. Giraudon.
ŒUVRE ET MILIEU SENTIMENTAUX *(Dürer.)*

la civilisation, mais *les* civilisations. La lutte intérieure entre l'intérêt pratique, la volonté et la sensualité provoque, chez celui où elle se livre, et y fait parfois aboutir le désir impérieux de réaliser leur accord. Les plus hautes manifestations de l'intuition, de l'imagination, de l'intelligence, de tous les moyens que l'esprit met en œuvre pour embrasser un univers dont croît la complexité, ne sont que les fruits de cet accord sans cesse brisé et reconquis. Je ne songe pas à nier les désordres qu'un trop grand et trop brusque afflux de sang noir peut provoquer dans l'équilibre moral d'une espèce jaune ou blanche, mais il suffit que cette espèce, après les premiers ébranlements, se stabilise en quelque milieu favorable, pour qu'un grand essor spirituel y naisse et y crée une forme de culture supérieure et inconnue jusque-là.

Le concept « civilisation » ne pourra donc nous aveugler longtemps sur le fait esthétique qui donne leur accent formel aux mélanges de races tels que nous les constatons. Les images qu'ils nous laissent ne sont qu'une harmonie conquise entre leur univers intérieur et l'univers extérieur qui a plus ou moins changé. Il existe, où qu'on s'arrête, entre le milieu et l'homme, une entente nécessaire qui les contraint à des dominations et à des servitudes réciproques d'où son image moyenne ne peut pas ne pas sortir. Ce qui la fait si tourmentée, précisément, c'est le souci de maintenir malgré tout cette entente alors que les variations des mélanges ethniques risquent de la brouiller ou de la briser à chaque instant. Si la race apporte l'esprit, le milieu fournit l'image, et le drame de l'art tourne autour du point d'équilibre où cet esprit et cette image se voient contraints de s'accorder. Les nouveaux arrivants, c'est entendu, apportent du fond de leur race des paysages subconscients et des passions, des habitudes qui vont à leur tour agir, par l'entremise des générations successives, sur la vision des autochtones, leurs habitudes, leurs passions. Mais rien ne peut empêcher que les uns et les autres aient des yeux pour regarder. L'espèce blanche reste impuissante à atteindre au génie plastique si le milieu ne l'y invite

pas par sa lumière et son ossature visible et si sa mélanisation n'est pas assez accentuée pour que le sens du rythme qui caractérise le Noir vienne en quelque sorte se fondre dans le sens de l'ordre abstrait qui caractérise le Blanc.

L'exemple de l'Allemagne, à ce point de vue, est typique, avec ses images ternes, et surtout discontinues, comme le paysage allemand même, mais dont la ferveur accourue des lointaines racines qui ont poussé des rameaux dans ses régions du sud et ses provinces rhénanes mélanisées depuis des siècles par la vallée du Danube et le long séjour des Légions, oublie l'inharmonie du milieu géographique pour se réfugier dans une interprétation des objets qui fait appel au sentiment de l'homme plus qu'à son raisonnement (1). Et il est loin d'être isolé. Nous avons vu l'impossibilité de choix où se débattent les Hindous trop mélanisés, d'autre part entraînés dans un

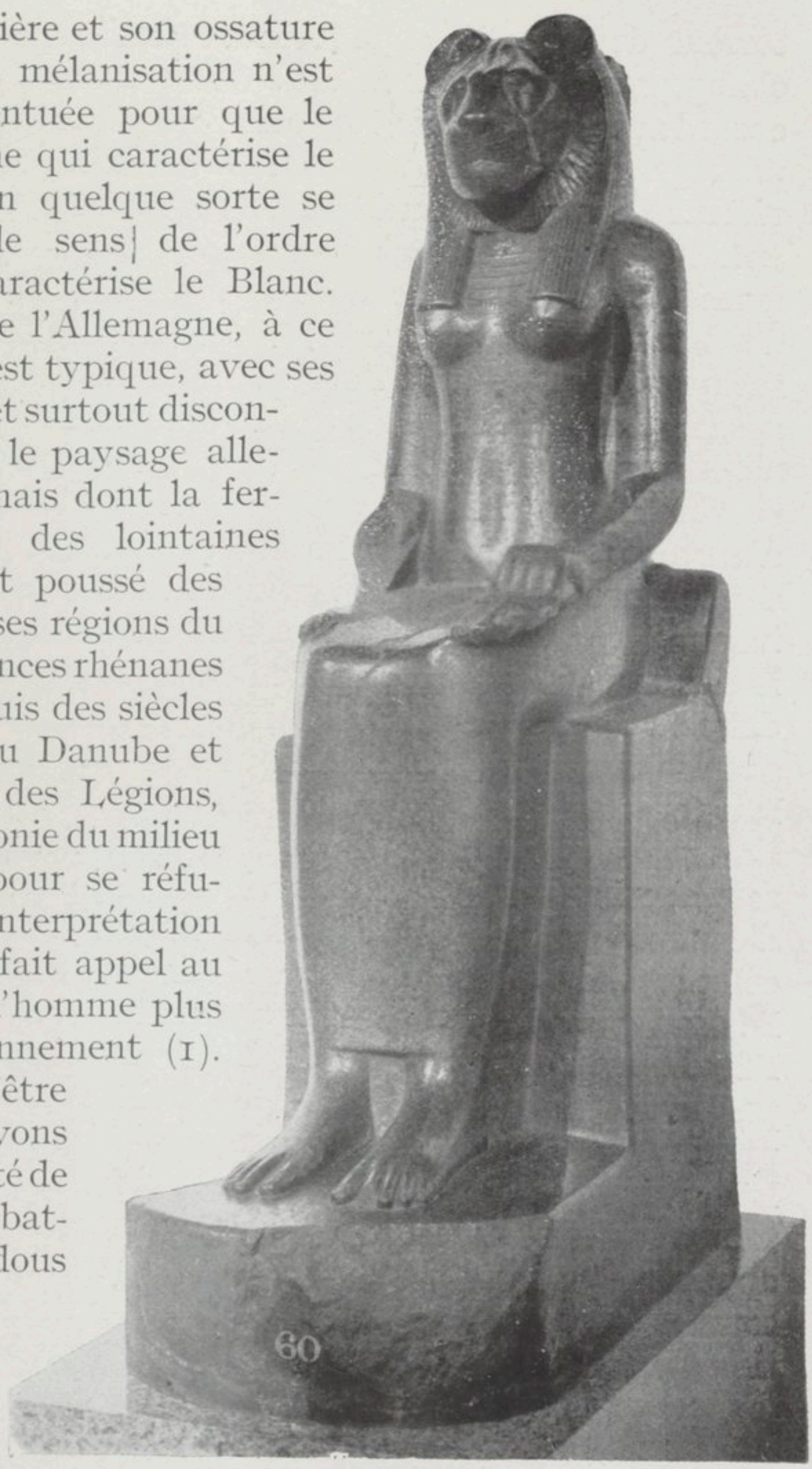


FIG. 74. Cl. Mansell.
DIEU CRUEL *(Égypte)*

(1) FIG. 73.

torrent de couleurs et de formes soumises par le climat à des changements incessants. Les Grecs nous enseigneront leur accord avec le plus clair, le moins variable et le plus harmonieux paysage, accord conquis sur ses passions par une race où la violence impulsive du Noir et l'ordre magnanime du Blanc entrent en proportions heureuses, et qui, parmi le drame incessant des révolutions et des guerres, se retrouve jusque dans ses symboles figurés, Apollon surgissant du carnage même pour introduire l'eurythmie dans ses gestes désordonnés (1). Les Italiens, chez qui le drame ethnique est au moins aussi terrible, l'exprimeront dans un art plus fiévreux, plus tourmenté, parfois hagard, emporté hors de sa mesure, d'autre part creusé par le christianisme, bouleversé par les convulsions des cités, mais soumis à la discipline d'une écriture inspirée par la certitude tranchante des profils découpant le ciel, la vigueur et le nerf de l'ossature terrestre. Les Hollandais, où l'apport noir se réduit à quelques gouttes juste suffisantes pour le bref et magnifique sursaut, n'éprouveront, dans leur force montante, aucune peine à mettre d'accord l'enthousiasme qu'elle leur donne avec leurs visions calmes, plantureuses, relevées des couleurs vives qui jouent dans la vapeur d'eau. Chez les Français, on assistera à un spectacle plus complexe, dû à la situation que leur pays occupe et où domine l'action tantôt du Germain venu du nord et de l'est par l'Oise et la Marne, tantôt du Méditerranéen remonté du sud par le Rhône et la Seine : ici un art arrêté, très écrit, qui prendra, selon que l'influence capitale sera religieuse ou laïque, le nom de roman ou de classique; là un art plus flottant, musical, pittoresque où le sentiment l'emporte, et qu'on appellera plus tard gothique — comme si on devinait ses sources lointaines, bien qu'il soit très national — ou romantique, quand les guerres d'Allemagne ouvriront de nouveau le courant parti du nord-est. Mais tous deux restant d'accord avec les aspects de la terre, soit par le lyrisme contenu, la

(1) Fig. 1.

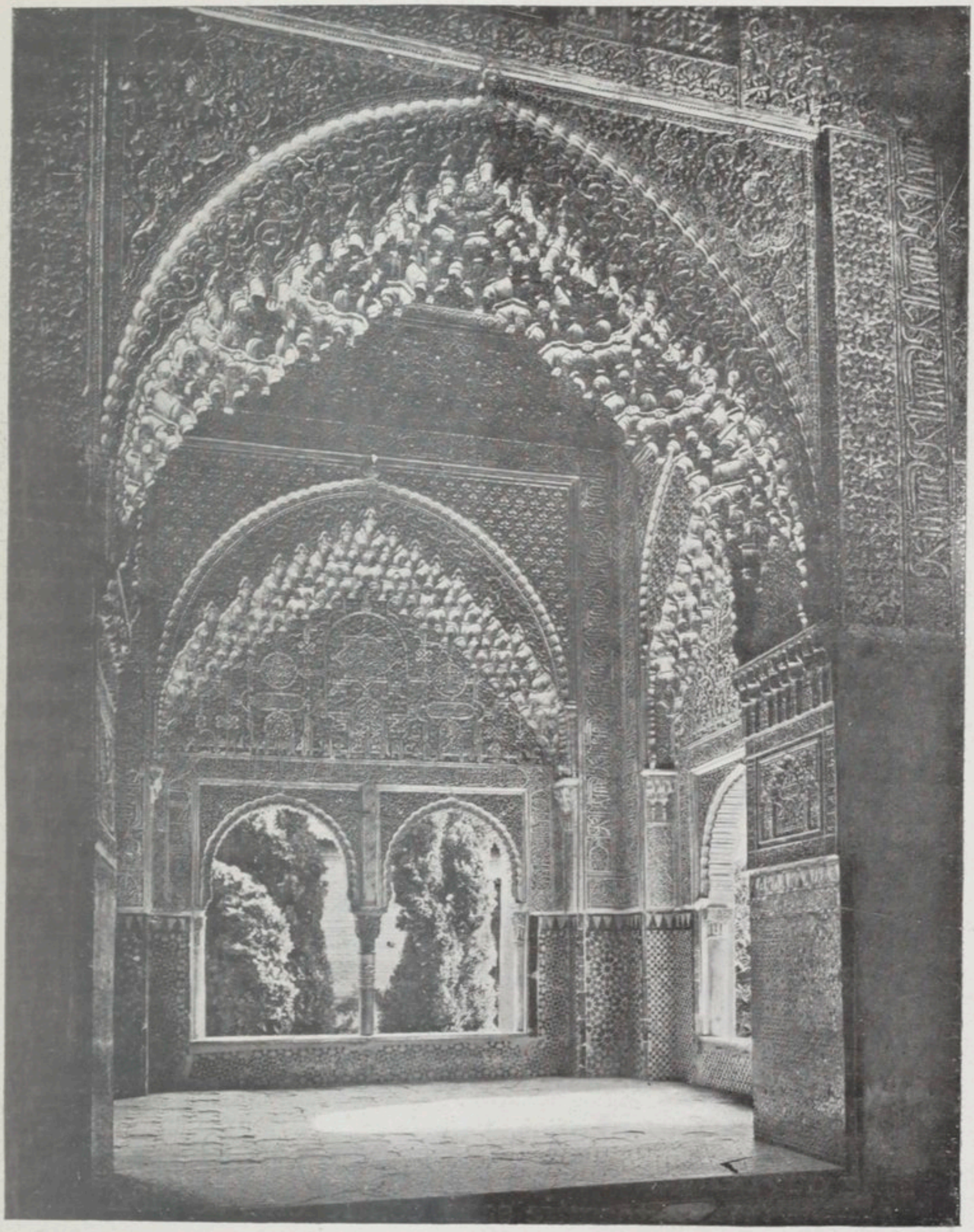


FIG. 75. Cl. Anderson.

DÉCOR CRUEL *(Alhambra.)*

mesure, les cadences sensiblement symétriques répondant à la disposition ordonnée des labours, des collines basses, des prés bordés de lignes d'arbres, le caractère moyen du climat et des saisons, soit par l'espace capté, les surfaces remuantes, la couleur rompue et variée répondant à la hauteur majestueuse et claire des futaies, à l'animation des feuilles et des pâturages sous le passage du vent, à la douceur de la lumière sur les tuiles et les eaux (1). Partout, aux Indes, en Grèce, en Italie, en Hollande, en France, un drame triple à résoudre dans la conscience du créateur : conflit des races, tyrannie des circonstances, enseignement des milieux.

Supposez maintenant le Blanc représenté par le Sémite, ou profondément métissé par lui. Vous assisterez, en Europe comme en Asie, à un spectacle analogue, mais qui revêt, ici ou là, un accent particulier. La cruauté, allant si fréquemment jusqu'à l'immolation de soi, caractérise la race. Aussi incapable que le rameau arya, si du moins elle reste pure, de modeler l'idole figurée, elle hait cette idole, et peut-être bien pour cela. Dès qu'un peu de sang noir a pénétré dans ses veines, elle se venge d'elle, et par elle, en attachant à ses aspects, parfois même à ses fonctions, un caractère cruel. Les Phéniciens, après y avoir entassé des enfants, faisaient rougir au feu leurs dieux de fer. Sauf chez les Égyptiens, où la richesse de l'oasis détermine le décor, mais où ses caractères géométriques contribuent sans doute à montrer, dans la masse et la densité des colosses, dans l'hermétisme des temples aussi nus que des remparts, un peu de l'acharnement du Sémite à affirmer sa royauté spirituelle, peut-être même un peu de sa férocité dans les têtes d'épervier ou de panthère de ses dieux (2), on a vite fait de surprendre, partout où il est présent, la marque de ce sadisme. Il est vrai qu'on ne voit pas si c'est le sang qui l'exige, ou le milieu, partout également ingrat : en Assyrie (3), l'autocratie sans contrepoids se glorifiant de

(1) Fig. 30, 53, 63, 65, 74, 88, 106, 121, 129, 178, 217.
(2) Fig. 79. — (3) Fig. 69, 193.

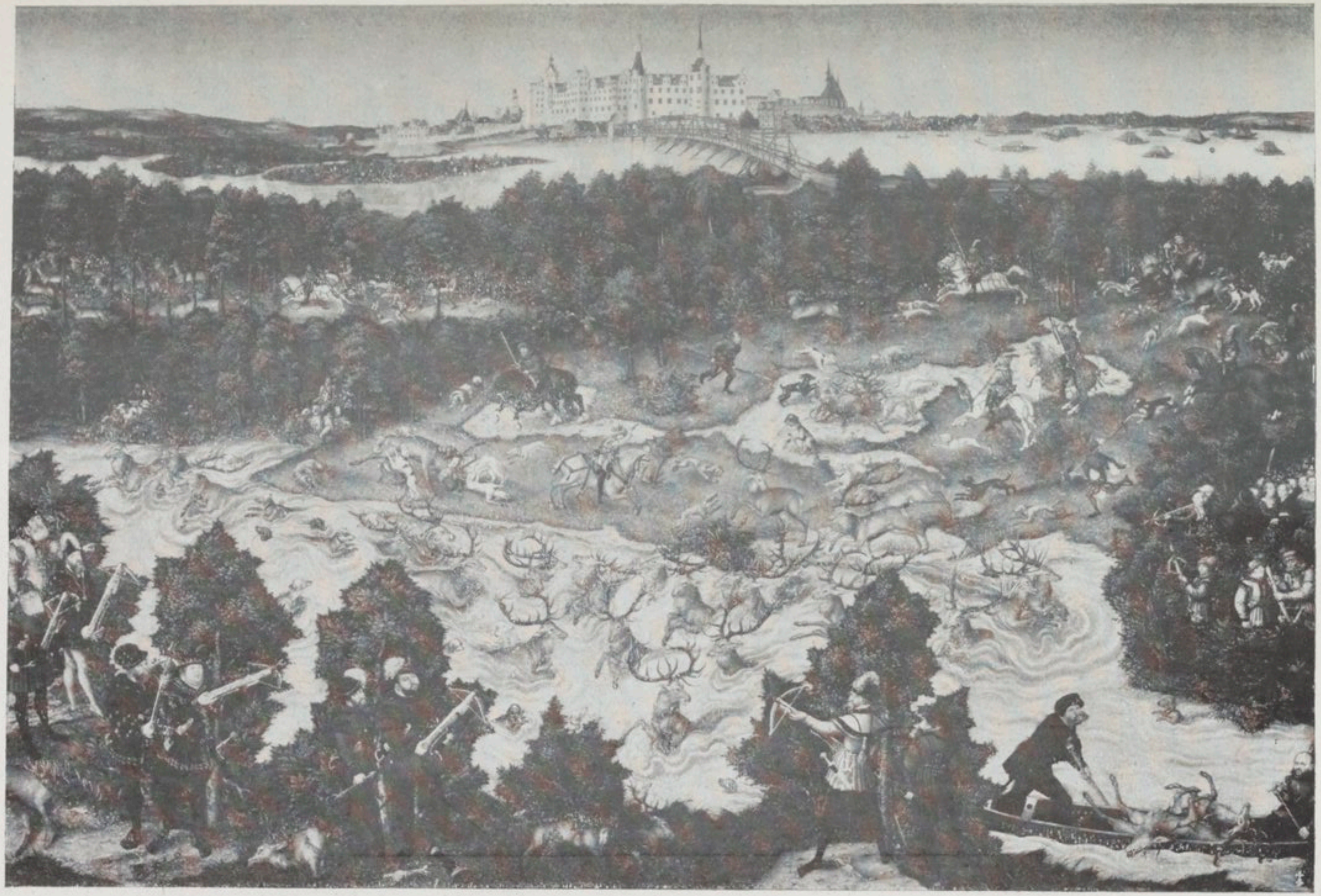


Fig. 76. Cl. Anderson.

Peinture musicale *(Cranach.)*

couper les mains, d'arracher les yeux, de broyer les têtes, de faire bouillir des vivants, la guerre sans arrêt, les fauves descendant sans cesse des montagnes pour décimer les troupeaux, le régime des inondations nourricières moins régulier qu'en Égypte, un limon malsain, des nuits polaires, une chaleur atroce dans le jour; sur le passage de l'Arabe (1), des étendues de sable ardent où la soif et l'insolation règnent, la fraîcheur des eaux et des palmes réservée à l'aristocratie guerrière qui, par surcroît, enlève et cloître les femmes et les filles du vaincu; en Espagne, l'aridité, le vent torride un jour, glacial le lendemain, l'Inquisition traquant l'esprit jusque dans l'alcôve et le silence, l'exaction politique, des jeux sanglants, une effroyable aspiration à l'ascétisme et à la mort (2). Art féroce, partout, là, par le meurtre étalé et décrit avec une application naïve, mâchoires broyant, griffes éventrant, harpons perçant des poumons et des crânes, bêtes blessées se traînant sur leurs membres morts, cadavres entassés et jonchés de toute part, — plus loin, par l'interdiction absolue d'exprimer la forme vivante, l'énervante arabesque n'autorisant le rêve à se fixer nulle part, l'ombre froide où l'or étincelle sur un fond de sang caillé, ces ciselures et ces émaux sur le manche des poignards, ce chant rauque, corde de cuivre tendue et tordue comme pour trancher le larynx, — ici enfin, ces images sinistres du supplice et de la souffrance dont une rose qui saigne, une perle qui luit, le miroitement du satin, le duvet de la chair poudrée accentuent peut-être encore la cruauté et la tristesse. Quand le Sémite ne se mêle pas aux vaincus ou ne peut leur imposer sa domination régulière, quand il reste à part, en marge des peuples, impuissant à les détruire, aspirant à les diriger, son apostolat obstiné entretient entre eux et en eux-mêmes une atmosphère de combat qui leur défend le sommeil. On ne connaît pas de lui, si l'on met à part son verbe, le plus ferme et le plus poétique qui soit, il est vrai,

(1) Fig. 67, 70, 75.
(2) Fig. 8, 185, 210.

un monument, une statue, une fresque, une peinture, ni le moindre objet travaillé. On dirait qu'à lui seul il sert de contrepoids au besoin qu'ont les autres hommes de se répandre et de revivre dans l'image qu'ils donnent de leurs charmantes ou impitoyables passions, image dont il ricane, ou qu'il vend ou achète, comme pour la diminuer. Partout où est le Sémite, l'idole est plus accentuée ou bien plus irrépressible, qu'il prétende la concevoir, l'interdire ou l'ignorer.

VIII

Cette recherche d'accord entre son milieu et sa race, — mêlée ou non, apportant ou non avec elle de ses habitats primitifs des paysages intérieurs, — est, pour le créateur, à ce point despotique qu'il la poursuit dans toutes ses formes d'expression et transpose invinciblement d'une langue dans une autre les directions essentielles qu'exige de lui cet accord. Je veux dire que s'il se produit sous la forme de l'architecture, le créateur transportera d'instinct dans la peinture, la littérature, la musique, des rythmes architecturaux. Que s'il se produit sous la forme de la musique, tout, architecture, peinture, littérature, prendra un caractère musical. Que tout aura un sens exprimable pleinement par le verbe seul si c'est par le génie du verbe que la race est tourmentée. Ceci, nous l'avons vu, est très apparent chez l'Anglais mâtiné de Celte rêveur et de Saxon mystique et brassant dans sa riche imagination des colloques de cieux, de forêts, de nuits, d'océans. Plus vraiment et sainement peintre, peut-être fût-il parvenu à les faire entrer dans sa peinture, comme il les introduit dans ses poèmes par Spenser et Shakespeare, par Milton et les Lakistes, par Byron et par Shelley. Du moins l'a-t-il tenté

sans cesse. Autour de Turner (1) même, avant lui et après lui, ce sont les féeries des rayons et des ombres dans les mares, dans les futaies, dans les chemins boueux et les ciels de pluie de Gainsborough, de Crome, de Reynolds, de Constable et

FIG. 77. Cl. Moscioni.
FRESQUE ÉTRUSQUE

les scintillements, les illuminations, les lueurs fantomatiques et mourantes dans les ténèbres de Whistler.

C'est un spectacle analogue partout, et, prenez-y bien garde, c'est un spectacle qui persiste, quels que soient les mélanges ethniques qui transforment les idées et transfigurent les images pendant des siècles, souvent des millénaires, dans tous les accords survenus entre l'homme et le milieu.

(1) FIG. 84.

On connaît l'attitude de l'art égyptien refusant de changer son rythme architectural pendant cinq ou six mille ans malgré les invasions et les expéditions lointaines, les bouleversements religieux, politiques, les crises de réalisme, d'idéa-

FIG. 78. Cl. Brogi.

FRESQUE TOSCANE

lisme ou d'académisme très visibles sous l'uniformité apparente des temples, des statues, des gravures en plat relief et de tous les objets usuels recueillis dans les tombeaux. L'art hindou, l'art insulindien, recouverts d'alluvions épaisses par les migrations, les infiltrations, les armées retrouvent, aussi loin qu'on remonte, à travers leurs décadences et leurs

éclipses, leurs caractères permanents d'interpénétration panthéiste des formes, des fonds, des lumières, des ombres, qui sont communs non seulement à la sculpture, mais à l'architecture même, aux poèmes, aux concepts des mystiques et des penseurs. Suivez, à toutes les époques, la vitalité invincible du génie musical allemand, depuis les Niebelungenlied et les Maîtres-Chanteurs jusqu'à la grande lignée, Haendel, Bach, Haydn, Glück, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, qui répondent à Luther, à Herder, à Gœthe, à Hegel, à Schopenhauer, à Nietzsche, en entrelaçant ses arabesques sonores aux méandres d'une pensée portée, par une langue synthétique, aux symboles arbitraires dont la musique pure est la plus haute expression. L'Allemand, en qui circulent souterrainement, depuis des générations innombrables, des images mal liées entre elles, éveilleuses de sentiments, plutôt que d'idées et de formes, les confie, par un retour victorieux de la passion et de la volonté sur la riche confusion de son univers intérieur, à la puissance évocatrice de l'orchestre. S'il essaie d'une autre langue, c'est la musique qu'on retrouve dans cette rumeur singulière qui anime les paysages de Cranach, de Durer (1), d'Altdorfer, évocateurs des bruits, des frémissements, des murmures, des apparences changeantes, des épisodes dispersés qui les emplissent, et où un os qui traîne, une touffe d'herbe, une fleur, une bestiole volant à la surface d'une mare prend une importance égale à celle de la montagne à l'horizon, du château-fort endormi sur le fleuve, de l'homme et de la femme dont c'est là le paradis. États d'âme, — comme les peintures chinoises, si musicales, elles aussi, — état d'âme que le jeu des ogives, des nervures, des rosaces, dans le temple du XIIIe siècle, ne pourra transformer en rythmes architectoniques qu'au contact du génie français.

C'est la fonction de ce génie que de donner à ce qu'il touche la forme de l'architecture. Ainsi a-t-il pu maintenir dix siècles — jusqu'à la révolution destructive des corporations,

(1) Fig. 76.

FIG. 79. Cl. Alinari.

LE DÉCOR ARCHITECTONIQUE *(Sienne.)*

cette architecture sociale, — dans les maisons, les halles, les églises, ses qualités de constructeur. Remarquez, de Notre-Dame aux palais de Mansard ou de Gabriel, sa tendance invincible à retrouver dans l'édifice un corps central peu élevé entre deux ailes plus hautes, dont le jeu clair des verticales et des horizontales donne à la symétrie apparente la vie et la liberté. Cherchez cet accord presque miraculeux entre le sujet et l'objet, cette communion familière avec l'âme moyenne des choses, cette sorte de pudeur à s'effacer derrière leur œuvre qui caractérisent Corot comme Chardin, La Fontaine comme Villon, Corneille de Lyon comme les Clouet, Fouquet comme les imagiers de Picardie et de Champagne. Ici le peintre et le sculpteur, Fouquet, Froment d'Avignon, Poussin, Claude Lorrain, Girardon, Le Nain, Chardin, Barye, Corot, Seurat, ceux qui marquent le plus visiblement la France, négligeant les jeux sensuels de la pâte et des reflets, cherchent d'abord à établir la forme par sa charpente essentielle et moyenne, celle qui dure et qui est évidente dès qu'on veut bien la regarder. Le jardinier réalise un poème architectural avec ses allées droites bordées d'arbres taillés, ses ronds-points dans les futaies, ses bassins géométriques, ses cascades et ses jets d'eau réguliers comme des murs. L'alexandrin du poète, avec ses rimes alternantes et sa césure monotone, les trois unités du tragique, donnent à l'expression verbale une symétrie apparente qui force le drame des passions à rester derrière sa façade. La philosophie dirige toute la pensée dans les voies d'une méthode rigoureuse dont le raisonnement des plus libres même entre les esprits reste imprégné depuis le balancement de Montaigne, les aphorismes circulaires de La Rochefoucault, les oppositions diamétrales de Pascal, jusqu'aux édifices de Voltaire clairs, nerveux, scintillants d'innombrables petites vitres comme un palais de Gabriel. Rien ne ressemble à un mur de Vauban comme la logique impeccable d'une manœuvre de Turenne ou les cadences puissantes d'un opéra de Rameau.

Remarquez maintenant la persistance de l'antique génie

étrusque, énervé, saccadé, maigre, retraçant des scènes sinistres, dans le *Triomphe de la Mort* du Campo-Santo de Pise, la *Chapelle des Espagnols* de Florence, les formes tourmentées, étirées, violentes de della Quercia, de Donatello, de Lippi, de Botticelli, de Verrocchio, les visions bizarres de Vinci, l'enfer où Signorelli et Michel-Ange précipitent leurs écorchés (1). Notez que tout cela, même enfermé dans la nuit d'une tombe, est presque toujours peint sur un mur, pour que l'œil puisse saisir du premier coup, et d'ensemble, l'imagination passionnée des foules vivantes et mortes. L'Italien est décorateur, mais dans le sens le plus humain du mot. Je veux dire qu'il ne se contente pas, comme le Japonais par exemple, ou le Polynésien, ou l'Égyptien, ou le Grec de Pompéï, ou même le Grec de Byzance, d'orner les murs des édifices publics ou des habitations privées de motifs symboliques empruntés à la création ou au mythe régnant pour environner l'esprit d'une atmosphère agréable, ou pieuse, ou cruelle, en tout cas obéissant à une préoccupation rituelle, ou coutumière, de consacrer un ordre social ou religieux unanime. C'est le spectacle de son âme, et d'elle seule, qu'il impose au spectateur, sans chercher à lui plaire, ni à le convaincre, ni à lui obéir. Il expose à la foule, par le moyen de l'image qui le hante, le drame permanent qui le déchire en profondeur. Avant la profusion de l'ornement qui ruine son architecture par la recherche de l'effet, il a évidemment la passion des surfaces nues, brutales comme des haches, dominées de tours agressives, percées de ces ouvertures étroites, régulières, que séparent des pals rigides, toutes choses donnant aux visages de ses palais tant de grâce farouche dans la tristesse et la fureur (2). Et il groupe ces palais, bien que rivaux les uns des autres, autour de places dont la disposition d'ensemble marque un sens irrésistible de l'harmonie formelle et du décor. La musique de Monteverde, de Corelli, de Marcello, déroule avec une passion unilatérale, et sonore comme

(1) Fig. 77, 78.
(2) Fig. 79.

l'airain, de durs volumes sinueux, qu'on *voit*, plutôt qu'on ne les entend. Dans la littérature d'Italie, on retrouve ce souci d'expression plastique et décorative obstinée qui lui fait couvrir de fresques non seulement les chapelles des églises et les murs des cimetières, mais les façades des maisons : le poème de Dante, les romans de d'Annunzio sont une succes-

FIG. 80. Cl. Giraudon.

TRAGÉDIE *(Goya.)*

sion d'images, et laissent l'impression étrange d'une œuvre d'art non point faite, comme toutes celles qui se servent du véhicule verbal, pour se dérouler dans le temps, mais pour s'étaler dans l'espace. Les Espagnols sont presque à l'opposé de cet esprit qui projette dans l'image et le décor le drame le plus compliqué, puisque leur théâtre ramène ce drame, au contraire, à des oppositions sentimentales facilement transposables, d'ailleurs, dans l'image et le décor. Leurs dramaturges se retrouvent au premier coup d'œil, non seulement

dans l'éternelle antithèse qui fait de leur plus grand livre l'un des trois ou quatre grands livres de l'humanité, mais aussi dans ces gouffres d'ombre où luit de l'or qu'offrent avec obstination les nefs de leurs cathédrales, dans leurs christs de bois peints, déchirés, sanglants, souillés de sanie, opposant la grandeur spirituelle du sacrifice à la plus ignoble matière, et dans les contrastes imprévus de la plus tragique peinture qui ait exprimé l'Occident (1).

(1) Fig. 80.

In Fechheimer. *La Plastique égyptienne.*
(Casirer, éd.).

FIG. 80 *bis.*

LA COLONNE *(Égypte).*

(L'arabesque mélodique. Giotto.) FIG. 81. Cl. Anderson.

L'ACROBATE, IMAGE DE DIEU

I

Cependant, quand l'esprit de quelque œuvre illustre nous a vivement touchés, nous découvrons un jour ou l'autre entre elle et ses origines un contraste qui va parfois jusqu'à l'antagonisme radical. Chez l'artiste où sonne l'accent le plus accusé

de l'époque, chez celui qui marque et qui dure, l'expression est comme une corde tendue entre les deux extrémités d'un arc.

L'une de ces extrémités, à coup sûr, c'est l'action du milieu social et historique. L'autre, la réaction d'un cœur. De l'une à l'autre s'établit un système d'équilibre suspendu entre les erreurs ou les excès sentimentaux qui caractérisent l'époque, et la protestation secrète qu'ils éveillent dans ce cœur. Nous ne pourrons trouver l'accès d'aucune œuvre capitale si nous ignorons cela. Nous glisserons sur ses surfaces. Nous méconnaîtrons toujours ses sommets et ses racines. L'œuvre est un drame, et d'autant plus poignant qu'une sérénité plus grandiose la caractérise d'abord. Elle indique, sans les fixer, les limites spirituelles que l'appétit de vivre selon les instincts les plus évidents de la foule qui l'environne doit atteindre pour s'exprimer et en même temps se contenir. Traduire la vie n'est rien, si cette vie chaotique, indistincte, diffuse, qui constitue l'aventure de presque tous les hommes sur la terre, n'est pas tenue et redressée par une forte ossature qui y manifeste à la fois le consentement et l'intervention de l'esprit.

Comment comprendrons-nous l'ordre et le calme qui règnent dans un groupe ou une statue de Phidias, si, après avoir constaté que cet ordre et ce calme se peuvent retrouver dans la forme des collines, des golfes, l'immense espace lumineux, nous observons la turbulence, l'indiscipline, la violence impulsive, les brusques changements d'humeur et de conduite de la race grecque en général et du peuple d'Athènes en particulier ? Comment comprendrons-nous l'énergie morale, la puissance prophétique, la grandeur d'ailleurs convulsive du style de Michel-Ange si, après avoir reconnu la fureur des passions qui marquent la race italienne, nous constatons l'abaissement universel des caractères en ce temps, la dislocation complète de l'édifice religieux, la lâcheté politique des villes, l'abjection des mœurs ? Comment comprendrons-nous le drame silencieux que la moindre esquisse de Rembrandt, sa

FIG. 82. Cl. Boissonnas.

L'ORDRE LYRIQUE *(Parthénon.)*

plus petite eau-forte, son plus vague croquis, un quelconque de ses portraits révèlent si, après avoir oublié la guerre des gueux, les gibets, les bûchers, les tenailles aux carrefours, les plaies des quartiers pauvres d'Amsterdam et les étranges jeux de la lumière au fond des taudis et des ciels où se suspend la brume illuminée, nous ne voulons apercevoir que la grosse vie hollandaise, sa santé dans l'air et le vent, la propreté et le bonheur des maisons, des rues, des campagnes, la joie et la verve des foules, la ripaille ingénue et la morale indiscutée qui maintiennent tout cela ? Inutile d'aller plus loin. Le costume seul identifie Phidias, Michel-Ange, Rembrandt à un bourgeois d'Athènes, de Rome ou d'Amsterdam. L'âme échappe au milieu qu'elle entraîne et hausse avec elle comme pour en condenser et séparer le cristal. Partout, et en tous temps il y a, entre l'histoire ordinaire d'un peuple et les témoignages qu'il en laisse, l'identité de substance et la différence de densité qu'on constate entre la poussière et le granit.

Les plus grandes œuvres ressemblent à une vengeance de l'esprit et du cœur martyrisés par l'habitude universelle et s'offrent aux yeux des foules comme un paradoxe complet. Je sais bien que cette allure paradoxale disparaît peu à peu avec l'accoutumance qu'on prend d'elles, mais elle reparaît éclatante dès qu'on jette la sonde, aux temps où elles naquirent, dans les passions, les coutumes, les lois qui constituaient leur support apparent. Et elle s'accentue d'autant plus que l'époque est plus individuée, la religion plus discutée, la morale et la loi moins respectées et suivies, et que l'homme puissant se dresse, face à la foule à la fois anarchique et moutonnière pour affirmer, contre elle, la persistance de l'esprit. L'individu ne peut se définir qu'en adoptant la même échelle que les autres, en se plaçant sous la même toise que les autres, en mettant constamment en parallèle avec celles des autres ses idées et ses actions. Les démocraties, par exemple, autorisent, et même imposent les comparaisons. Il est donc naturel qu'un examen, même superficiel, révèle, à peu près toujours quand elles règnent, entre le milieu et

l'artiste, un antagonisme bruyant. Mais aux époques les plus cohérentes, les plus hiérarchisées, les plus hiératiques même, si l'on veut prendre la peine d'étudier le sens intérieur des grandes œuvres collectives où la foule elle-même exprime, selon un rythme unanime, ses tendances les plus hautes selon ses plus vivants moyens, on y découvre un contraste voilé, et voilé par elle, avec ses passions et ses mœurs. La vie entière, au fond, est, à quelque minute qu'on l'isole dans son ruissellement, un vaste système esthétique qui maintient un équilibre précaire entre ses tendances divergentes, et que la tâche de l'esprit est de découvrir et d'accuser. C'est parce que l'œuvre d'art n'a pas d'autre fonction que d'établir cet équilibre, qu'elle constitue sa plus émouvante, sinon sa plus parfaite image, et qu'elle est seule à être, pour l'homme, utile comme le pain.

Ce n'est pas le langage plastique seul qui se porte ainsi d'un élan à notre pôle spirituel pour entraîner notre pôle animal dans sa direction. L'acrobate symbolise à merveille la position de l'homme vis-à-vis de l'univers à ordonner. Il trompe la pesanteur qui l'entraîne, et la pesanteur même accroît, par un sublime paradoxe, l'aisance, la légèreté, la liberté de ses jeux. On comprendra l'art et l'Histoire d'un seul coup si on ne quitte pas l'acrobate de vue. L'art grec entier, par exemple, affirme cette invincible tendance qui pousse les cœurs profonds à établir en eux, pour le projeter dans la tragédie, la danse, le temple, la statue, l'ode, l'action sociale ou militaire, un style qui paraît comme l'antithèse éclatante de la moyenne apparence des mœurs. Il n'est pas besoin de décrire la versatilité sanglante, l'esprit fantasque et futile, l'anarchie morale et politique qui ont caractérisé, six ou sept siècles durant, l'aventure des Athéniens. Le désordre constant, les changements continuels de constitutions et de méthodes, la guerre endémique, cruelle et sadique d'ailleurs, chaque cité dix fois détruite et se relevant dix fois plus turbulente qu'avant, tout homme fort connaissant à plusieurs reprises dans sa carrière l'apothèose et l'exil, l'élan

unanime et violent vers des responsabilités trop hautes et des buts trop peu accessibles s'achevant par la mise à mort des chefs qui les assument et les assignent et des sages qu'on y a poussés, aucune sûreté dans les relations entre les hommes qui tous poursuivent le gain, aucune sûreté dans les relations

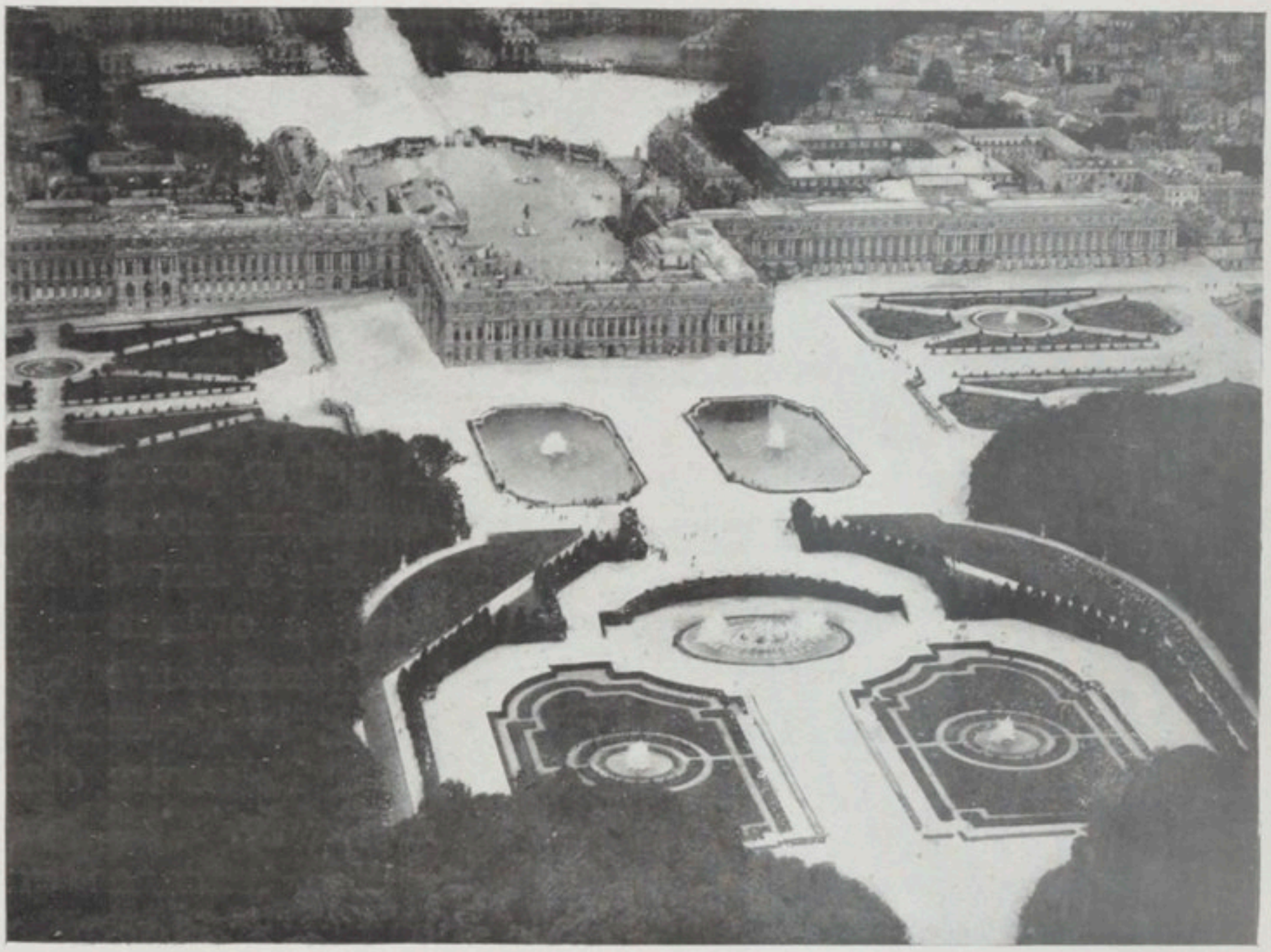


FIG. 83. Cl. C. A. F.

L'ORDRE LYRIQUE *(Versailles.)*

entre les villes qui toutes cherchent à vivre aux dépens les unes des autres, un esprit de domination atroce que des prétextes idéalistes d'ailleurs sincères dissimulent jusques et y compris la justification de la déroute, de la félonie, du carnage... Face à cela, un ordre tel dans la disposition des éléments de la tragédie ou du temple, une harmonie si impérieuse et simple dans leurs proportions, un rythme si constamment et si étroitement soumis à l'empire de la raison la plus limpide

et de ses plus logiques déductions, que le temple et la tragédie sont parvenus, durant des siècles, à nous représenter, par une sorte de mensonge, la civilisation grecque entière comme une maîtrise continue et complète de l'esprit sur les passions (1). En réalité, c'est son résidu spirituel qui, s'installant en conqué-

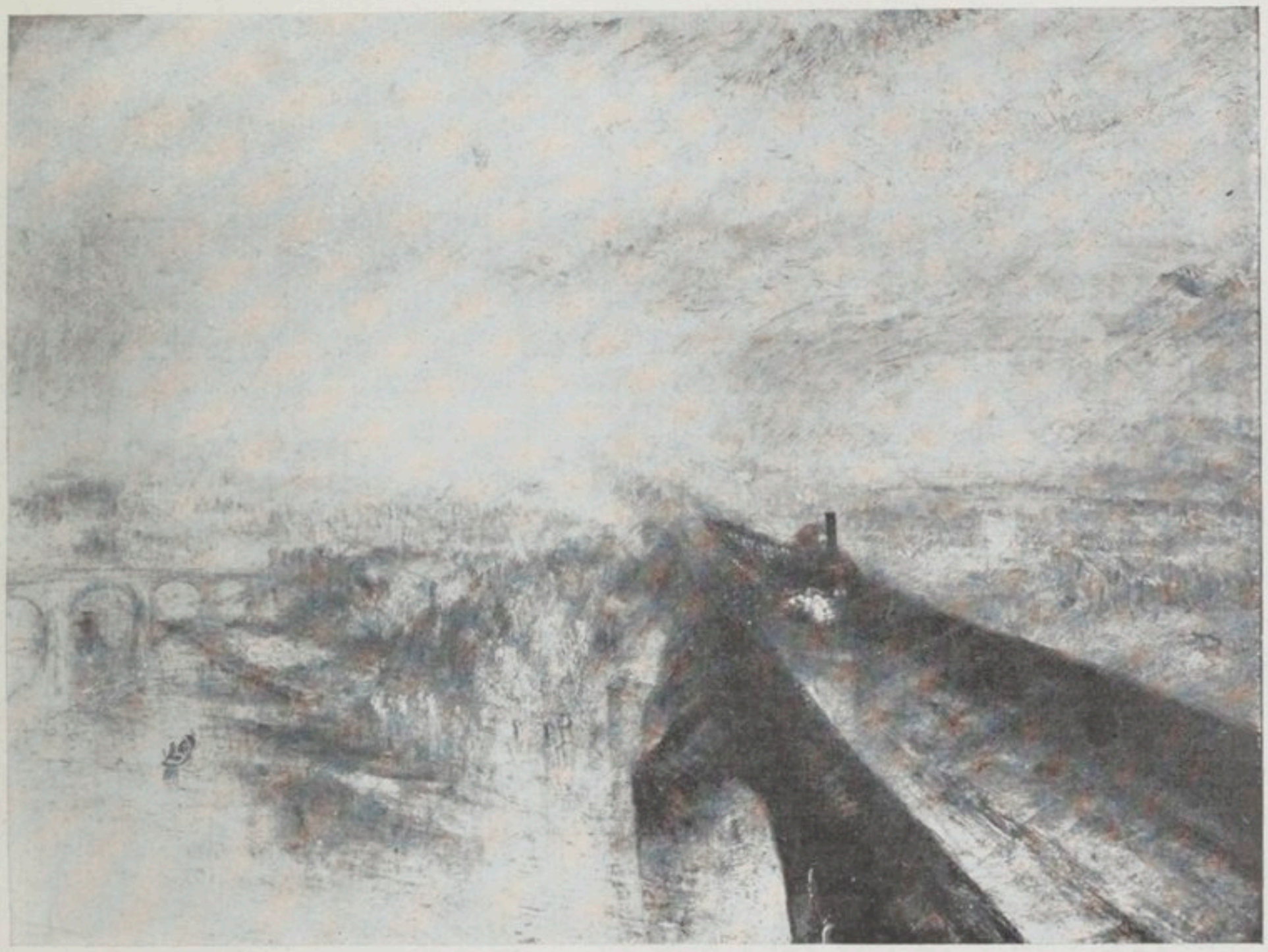


FIG. 84. Cl. Anderson.

LE DÉSORDRE LYRIQUE *(Turner.)*

rant sur les ruines qu'elle a faites, l'introduit cependant, avec ses déchirements intérieurs et ses violences antagonistes, dans les déterminations de l'avenir. Comme il arrive chaque fois qu'une race — quelque vile et querelleuse et injuste qu'elle soit — porte dans son cœur une image capable de survivre à tous les orages, de franchir toutes les mers, d'abolir

(1) FIG. 1, 82.

toutes les distances, c'est l'illusion qui, somme toute, a vaincu la vérité. L'harmonie plastique et philosophique a masqué l'abîme d'horreurs, comme ces corolles qui couvrent la surface des marais empoisonnés où leurs racines s'enfoncent.

C'est un contraste à peu près analogue qu'offre la France, et cela avec une rigueur presque géométrique, à l'autre extrémité de l'axe spirituel qui part des rives de la mer Égée et traverse Rome et Florence pour aboutir aux tragédies, aux jardins, aux palais du siècle classique. L'orgie militaire et sociale, la licence des mœurs, la grossièreté répugnante d'une aristocratie gorgée, les guerres sans merci, les tortures, les massacres qui marquent le conflit des confessions religieuses à l'âge précédent, n'ont pas cessé de régner entre le Zuyderzée, Versailles et les Cévennes, sur un territoire presque en friche où, au-dessous de l'autocrate, tous les pouvoirs se brouillent et se confondent, alors que le cartésianisme, les trois unités, l'alexandrin, les arbres taillés, les édifices d'eaux, les ponts, les routes, les colonnades, les murailles, une construction spirituelle étendue à toutes les régions où œuvre l'intelligence, s'élève, masquant sous ses apparences cadencées et régulières le désordre des appétits. En outre, et surtout, une mesure presque divine, un sentiment des proportions entre les choses et de la relativité universelle et constante des phénomènes, introduit dans la raison un contrepoids indispensable à la mobilité foncière des sentiments (1). La stabilité de l'art est ici fonction immédiate de l'instabilité des opinions, et la discipline esthétique est inventée par le plus indiscipliné de tous les peuples alors vivants. Il faut bien aussi ramener à une échelle commune l'excès des entraînements qui le caractérisent et si souvent le coupent en deux camps diamétralement opposés. Il faut enfin incessamment refouler ou mettre d'accord les influences trop exclusives dont les peuples qui l'entourent pénètrent ce pays placé à leur carrefour. Le romantisme, nous dit-on, échappe à cette fonction singulière. Mais

(1) Fig. 83.

ce n'est là qu'une apparence, car, venu du dehors, d'Angleterre et d'Allemagne, il éclate et se développe alors que l'ordre abstrait issu de la Révolution et introduit par Napoléon dans la loi, assure le règne positif de la bourgeoisie française contre lequel, précisément, son tumulte lyrique ne cesse de réagir (1). Ainsi, d'un bout à l'autre de l'épopée spirituelle française, le phénomène est constant. Ces variations, ces essais successifs et extrêmes, ces brusques changements de front appartiennent plus encore aux Celtes qu'aux Hellènes chez qui l'esprit, aussi mobile, est plus impur, moins désintéressé, et chez qui la mesure, plus tendue et plus calculée, s'appelle l'eurythmie, ou l'ordre. Mais le contraste est de même nature et revêt de très analogues aspects.

Qu'on ne m'objecte pas qu'aux époques où la France préparait et réalisait son ordre classique parmi les troubles publics, les mœurs anglaises présentaient un caractère plus brutal encore, sans cependant imposer à l'art anglais, par contrepoids, un aspect aussi ordonné. Ici régnait, malgré tout — malgré la hache qui tombait, au fond des cachots, sur le col des jeunes femmes, ou peut-être grâce à la hache, — ici régnait, dans l'organisme politique, un esprit de continuité tout à fait inconnu là. La discipline morale apportée par la Réforme une fois offerte aux passions comme régulatrice d'un équilibre social où la caste aristocratique et la caste commerçante joueraient désormais un rôle unanimement consenti, les convulsions politiques s'apaisèrent peu à peu pour permettre aux Anglais de poursuivre obstinément la conquête des libertés parlementaires et des mers. En France, pendant trois siècles, les luttes politiques et les luttes confessionnelles énervent le pays. L'apriorisme idéaliste l'emporte de tout temps sur le réalisme économique, l'absence de mesure s'y manifeste un jour dans les abstractions absolues d'égalité et de fraternité alors que, de l'autre côté du détroit, l'idée positive de liberté limitée par les libertés voisines absorbe et

(1) Fig. 2, 157, 163.

réunit l'effort de tous. Au contraire de ce qui se passe là, ici l'ordre est pratique et le désordre intellectuel. Et par contraste avec cet ordre pratique que la gangue puritaine comprime

FIG. 85. Cl. Mansell.

L'IDÉALISME ANATOMIQUE *(Parthénon.)*

de toutes parts et que renforce le bien-être et l'égoïsme domestiques, le lyrisme anglais, brusquement, déborde des âmes contraintes. Il berce dans les flots les illuminations des astres, écoute murmurer les vents, suit la chute et le vol des feuilles, cherche des palais enchantés dans l'architecture des nuages,

fait bondir hors des cœurs le désordre grandiose de Shakespeare, de Byron, de Shelley, les échappées de Turner (1) dans les brumes fantastiques, et, par ses libres jardins, installe dans l'ordre sinistre des villes, avec le mystère des lacs, l'ombre des bois nocturnes où sanglote le rossignol et cette farouche campagne que hantent, sous la lune, les sorcières et les enchanteurs.

Si la méthode est apparue, en Grèce dans le monde antique, en France dans le monde moderne, chez les deux peuples à qui leur manque de méthode en impose le plus despotique besoin, il semble que l'expansion enivrée du sentiment lyrique et panthéistique du monde ait protesté, par la voix de la race anglaise, contre son mercantilisme unanime et sa religion pratique dont les ressorts intérieurs ne s'exercent qu'à refouler les instincts. On peut constater, en Allemagne, un phénomène du même ordre. Alors que l'obéissance des multitudes à la loi et au règlement y revêt un aspect presque mécanique, fait un bloc où rien ne dépasse, où tous les efforts s'orientent dans un sens unilatéral, un homme, brusquement, regarde au dedans de lui-même, et fermant tout à fait les yeux, refusant d'apercevoir les enseignements de l'expérience et de l'objet, ne tenant aucun compte des cent mille faits de bibliothèque et de laboratoire qu'étiquette le savant militarisé, donne à la grande expansion musicale la forme intransigeante de sa seule volonté.

II

Est-ce à dire que le grand homme, toujours, partout, en toutes circonstances, ne s'affirme qu'en se plaçant en opposition diamétrale avec l'esprit du peuple dont il germe comme une fleur ?

(1) Fig. 84.

En aucune façon. D'abord, il parle sa langue. Plongé comme lui dans un milieu géographique et historique auquel il ne peut s'arracher qu'en condamnant ses dons originaux à la chlorose et très vite à la mort, il exprime, par des paroles éclatantes, ses obscurs désirs de continuité dans l'action. Il porte, dans les passions et les instincts qu'il éprouve et satisfait comme la multitude même dont il n'est que l'une des

FIG. 86. Cl. Anderson.
L'ARABESQUE HARMONIQUE *(Raphaël.)*

voix, le besoin impérieux de les organiser pour les mieux entendre et de découvrir en eux le principe qui les sublime et donne à leur désordre une héroïque unité. J'ai lu, sous la plume d'un écrivain espagnol (1), que le réalisme de sa race n'est que « la saine réaction d'une collectivité contre son propre penchant à dissimuler les aspects déplaisants de sa vie. » Et c'est exact. Car si le pouilleux se drape dans sa cape effilochée comme en un manteau royal, Velasquez,

(1) M. de Madariaga.

qui lui ressemble, vient décrire cette cape sans en oublier un trou. Sans doute, c'est pour purifier le monde que don Quichotte quitte sa nièce et ses amis, mais son cheval est une rosse, et le sublime chevalier porte un plat à barbe sur la tête et une armure de carton.

Ces contrastes puissants, qui ne font qu'affirmer avec plus d'accent le désir profond de l'espèce, Velasquez, Zur-

FIG. 87. Cl. Hanfstaengl.

L'ARABESQUE SYMPHONIQUE *(Rubens.)*

baran, Goya les transportent d'un seul élan dans le domaine plastique en jetant le voile aérien des harmonies errantes qui donnent à l'atmosphère d'Espagne, par l'intermédiaire de la poussière et du soir, une qualité de joyaux, — argent, perle, rosée tremblante, — sur l'épouvantable aridité de la terre, qu'ainsi ils transfigurent sans la dissimuler (1). N'assistons-nous pas à un spectacle analogue chez le Grec, qui ne va

(1) FIG. 33, 185, 186.

jamais au delà de sa faculté prodigieuse d'ennoblir et d'idéaliser la forme exclusivement physique, ce qui est la marque indélébile de son réalisme étroit dans le domaine de la vie pratique et de l'intérêt matériel? Chez le Français, dont la mesure dans le rythme, tout en dissimulant son absence de mesure dans les opinions, accuse l'incapacité pour les grands essors lyriques? Chez l'Anglais, où, dans le désordre grandiose du poème réagissant contre l'ordre puissant de la vie pratique et domestique, persiste en les plus libres, Swift, Hogarth, de Foë, Byron, Stevenson, Bernard Shaw, parfois Shakespeare même, la hantise obstinée du principe de moralité? Chez l'Allemand, dont la puissante évasion musicale hors la monotonie de l'obéissance et l'épaisse matérialité des mœurs, traîne après elle, dans l'empire des sons, une obéissance absolue aux commandements de l'esprit du plus indépendant des langages, et contraint le moins matériel des langages à apporter aux forces dionysiaques, — appétits de table, appétits de sexe, appétits de guerre — leur plus formidable appui?

L'Italien nous donne un spectacle encore plus impressionnant. Il a inventé l'arabesque (1), dont la signification spirituelle est la plus profonde qui soit. Les Grecs l'avaient à peine soupçonnée. Même on pourrait se demander si la forme de leur fronton ne nous donne pas l'illusion qu'ils en connaissaient la vertu secrète, n'était le combat d'*Olympie* (2) dont le statuaire a obéi au souci dominant d'une continuité dans l'action qui se traduit par une continuité dans le geste où les grands Italiens eussent reconnu leur préoccupation dominante. Cependant, ce n'est là qu'une œuvre isolée. Même individualisés, les Grecs disposaient encore du temple et du mythe pour les unir. Chez les Italiens, au contraire, dès le XIVe siècle, le mythe est attaqué, le temple ébranlé sur ses bases mystiques, les dieux étrangers au catholicisme accou-

(1) FIG. 86.
(2) FIG. 1.

rent de toutes parts, l'individu bondit dans la passion et l'intelligence éperdues à la recherche de sa propre réalité. L'anarchie passionnelle la plus complète dresse l'homme contre l'homme. La guerre est endémique dans la rue. La frénésie amoureuse brise et disperse les familles. La frénésie de lucre et d'ambition politique disloque et ensanglante les cités. Le poignard, le poison sont l'arme naturelle et devenue pour ainsi dire légitime de la passion hagarde qui dévaste le cœur de l'individu.

Or, quand on entre, encore aujourd'hui, dans une église d'Italie, on est frappé du désordre qui y règne, si l'on veut bien se souvenir du Nord. La foule y est dispersée au hasard, causant par groupes, souvent le dos à l'autel, hommes, femmes confondus, amoureux, rieurs, curieux, enfants, marchands même, mystiques le front sur les dalles, tous mêlés et chacun pour soi. Splendide, et aussi mortelle dispersion des volontés, des plaisirs, des souffrances ! Pour organiser cette foule, il faut qu'une longue ligne sinueuse unisse à cet enfant debout, qu'une femme agenouillée enveloppe de ses bras, cet homme qui s'appuie à ce pilier pour ne pas défaillir d'angoisse, ce couple isolé dans sa passion et dont les têtes se touchent, cette vieille au visage d'aigle qui regarde Dieu fixement. Une telle ligne pourra seule imposer une loi commune à ces êtres épars dont chacun, toute sa vie, cherche vainement la sienne. Il n'est plus ici question de l'eurythmie cinématique d'Athènes où le désordre est bien plus dans les cœurs que dans les cerveaux. Il n'est pas ici question de la mesure statique de la France, dont les écarts tiennent plus de la fantaisie intellectuelle que de l'imagination sentimentale. Il est question d'établir, entre des passions antagonistes qu'expriment des formes sans apparente cohésion, un équilibre dynamique que la souplesse, l'enchevêtrement et la variabilité des lignes pourront à tout instant dénouer, renouer, assembler en combinaisons neuves pour le rompre l'instant d'après. L'arabesque, que Raphaël conduit à son degré le plus parfait de continuité et d'expressivité ondulante et enveloppante, est

l'arme inventée par l'esprit pour réunir l'éparpillement de ces formes séparées peu à peu par la désagrégation du catholicisme depuis deux ou trois cents ans, et les porter d'un seul faisceau à la conquête d'une unité spirituelle que la connaissance, après l'avoir ruinée au cœur de l'homme, vient réveiller dans son cerveau. Elle est, pour ainsi dire, une articulation mouvante. Les Vénitiens, en attendant Rubens (1), achèveront sa tâche en faisant de la terre, du ciel, des eaux, de tous les reflets errants entre la terre et le ciel et les eaux, les complices universels de cette communion qui va servir de contrepoids, dans le domaine esthétique, à un individualisme forcené dans le domaine social. Qui ne voit que ce contraste, ici encore, ne fait qu'accuser la dépendance où le grand Italien se trouve vis-à-vis des instincts les plus élémentaires de sa race, en l'obligeant à établir, dans sa volonté organisatrice, une unité que persiste à lui refuser son cœur ?

III

L'arabesque, — du moins l'arabesque entraînant, dans ses ondulations rythmiques continues des formes réelles, concrètes — est à tel point l'expression nécessaire de l'âme italienne qu'en plein moyen âge, dès la fin du XIIIe siècle, elle s'inscrit déjà dans les fresques des églises avec une fermeté qui n'exclut ni l'ingénuité, ni l'amour, ni la tendre exaltation qui d'abord les caractérise. A ce moment-là, pourtant, la communion générale des âmes dans le catholicisme à son apogée est encore profonde en Italie où Dante écrit son poème, où Thomas d'Aquin vient à peine de disparaître, où la trace de François d'Assise commence seulement à se dis-

(1) Fig. 87.

FIG. 88. Cl. Houvet.

L'OSSATURE CORPORATIVE *(Chartres.)*

cerner dans les cœurs. Le jour où Giotto peint sa *Descente de croix* (1), l'unité morale chrétienne est détruite par un chrétien et l'esprit de continuité transporté de la mystique dans la connaissance pour brider l'individualisme où pourtant le monde viendra chercher son ferment. On peut saisir à cet instant-là, chez cet homme-là, dans cette œuvre-là, où la grande ligne sinueuse d'enthousiasme et de savoir fait passer l'âme du dieu mort dans les femmes à genoux qui tiennent ses membres rompus, le point précis où le passé groupé autour d'une foi commune et l'avenir épars à la recherche des faits se contemplent, sans se voir, je pense, dans la candide intelligence d'un héros. A partir du jour où il commence de poursuivre la marche et les détours de sa conscience linéaire à à travers les passions et les douleurs présentes que la forme humaine symbolise, toujours présente elle aussi, et vivante, sur ses chemins ensanglantés, l'arabesque devient le plus puissant levier de l'organisation plastique de l'esprit occidental. On assistera, trois siècles plus tard, sur un terrain labouré par Raphaël et ensemencé par Venise, à une rencontre décisive, pour l'Occident, entre le Nord et le Sud. Le géant Rubens (2) réussira à entasser un amas prodigieux de matière et de forces vives dans la ligne mélodique qui oriente l'esprit même des passions. Contraste encore ici, entre la grossièreté des instincts du monde germanique animé par un panthéisme diffus et la netteté tranchante de l'intelligence latine qui, abandonnée à elle-même, ignorerait cette marée vivante, mais peut seule fournir le moyen de la soulever.

Ce qui frappe d'abord, quand on se tourne vers Giotto pour suivre, à partir de lui, le développement de la ligne aristocratique qui va pénétrer le Nord à mesure que la fragmentation individualiste dissoudra, dans les démocraties cherchant à naître, l'unité religieuse du moyen âge, c'est donc l'organisation progressive d'une unité de la conscience intel-

(1) Fig. 81.
(2) Fig. 87.

lectuelle destinée à la remplacer. Contraste non plus italien, mais européen déjà, entre une élite sans cesse dispersée et une masse amorphe qui tend à se dissoudre, depuis que la mystique s'avoue impuissante à la cimenter. Nulle part, dans le moyen âge occidental, sauf précisément quand paraît

FIG. 89. Cl. Alinari.

LE REFUGE MYSTIQUE *(Rome, mosaïque.)*

Giotto pour clore ce moyen âge et inaugurer, du même coup, la recherche personnelle, nulle part on ne connaît cette façon puissante d'unir et d'exalter ensemble les esprits. C'est qu'on n'en a pas besoin puisque la foi et les symboles formels de la foi suffisent à cette tâche. L'art alors, en Europe comme en Asie, possède un caractère d'enthousiaste unanimité qui le fait jaillir des cœurs sans presque passer par l'esprit. Il

semble au premier abord sans intermédiaire entre l'unité formidable de la passion populaire et l'impulsion qu'il en reçoit. Pour trouver un contraste entre ces poèmes diffus et les voix de la multitude qui montent ensemble et se répondent dans un sentiment commun, il faut remarquer d'abord que ce contraste y est comme étouffé ou décidé à garder le silence pour ne pas gêner l'éruption de l'énergie générale qu'il faut avant tout délivrer. C'est le contraire de ce qu'on voit dans les moments où l'individu a la parole et où il est bien difficile de saisir un accord qui pourtant existe toujours sur quelque point entre le désir de sa race et les interprétations d'allure révolutionnaire qu'il prétend en donner.

Voici donc le chœur populaire. Écoutons-le. La cathédrale entraîne dans son ascension tous les espoirs, toutes les luttes, toutes les misères des hommes, toutes leurs joies mêlés aux rumeurs des métiers, aux rumeurs des champs, aux rumeurs des rues que les mille formes des marchés, des potagers, des rivières, des bois éparpillent, du haut en bas de l'édifice ébranlé par le bruit des cloches et traversé par la lumière des vitraux, dans un monde de statues peintes, de chapiteaux sculptés et de guirlandes de feuillages, de légumes et de fruits. Le contraste, moins évident sans doute, est tout de même aussi puissant que deux siècles plus tôt, quand le temple roman trapu, presque nu, ramassé sur ses membres courts, installait comme une digue, au centre de convulsions guerrières effroyables, dans l'instabilité sanglante des pouvoirs temporels, l'ossature théocratique de ses voûtes continues que ses murailles massives soudaient inébranlablement au sol. Ici c'est l'ossature corporative (1) qui, dès qu'il est libre et mouvant ainsi qu'une foule en liesse, dès que ses longues pattes grêles le bercent au-dessus du pavé, se définit, dans son squelette, avec autant de netteté que les croyances unanimes qu'elle équilibre et cadence de toutes parts. Par les arc-boutants, par les contreforts, les nervures, elle maintient leur

(1) Fig. 88.

formidable panthéisme dans les limites rigoureuses de la plus ferme raison. A l'autre extrémité du monde chrétien le spectacle, moins touchant sans doute, est aussi impressionnant. Les idoles de Byzance ouvrant leurs yeux insondables sur l'énigme du dedans, le temple grec qui déployait ses surfaces

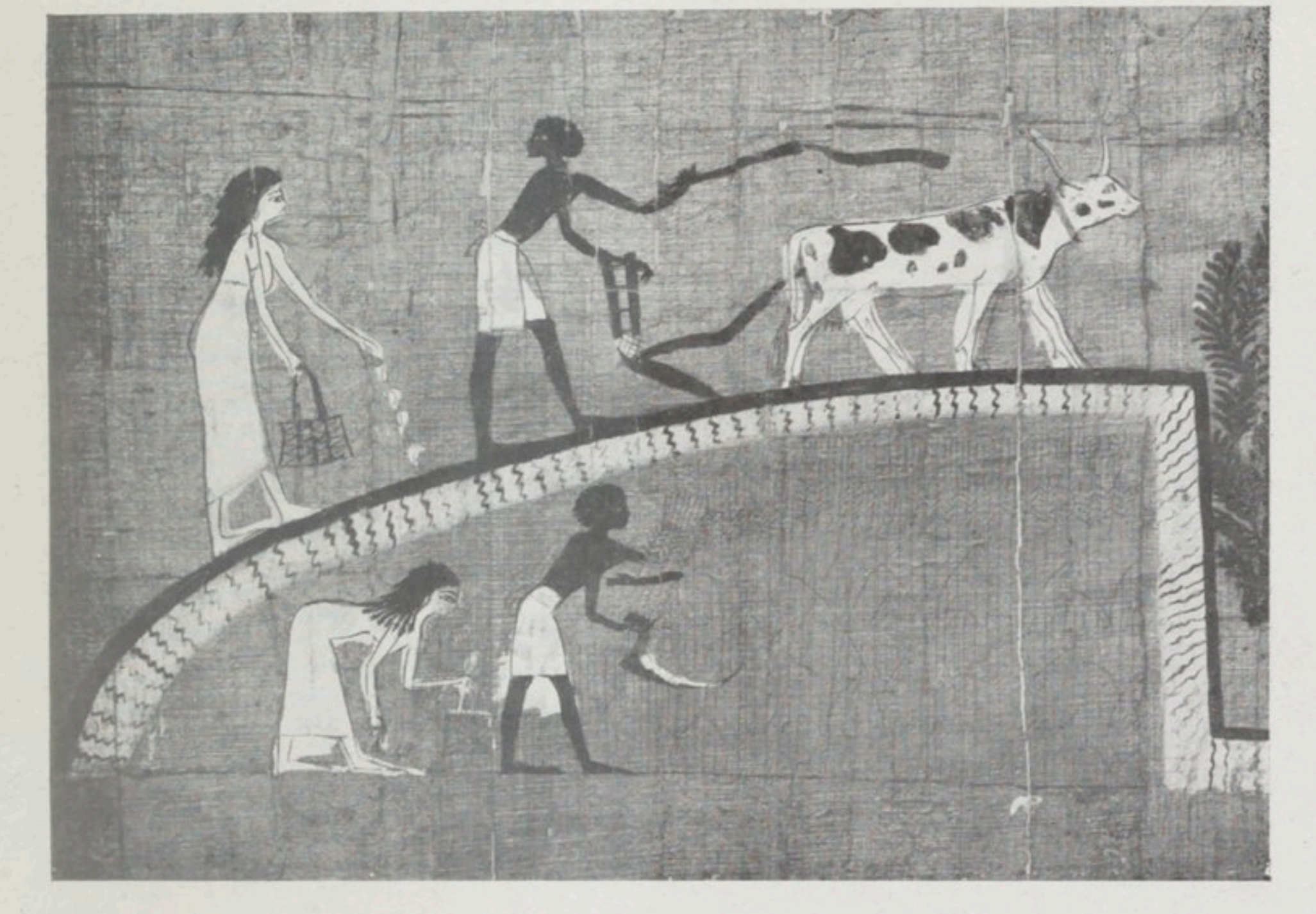


FIG. 90. Cl. B. D.

TRAVAUX DES CHAMPS *(Égypte.)*

dans la lumière, retournant leur force architectonique vers l'intérieur du vaisseau, les mosaïques miroitantes évoquant la fraîcheur des mers, la diaprure des prés, le scintillement des nuits, ne sont qu'un refuge mystique contre l'orgie sexuelle et la brutalité des supplices par quoi l'autocratie hellénique christianisée marque son horrible pouvoir (1). Quant aux arabesques sans fin et aux combinaisons géométriques de l'Islam,

(1) FIG. 89, 172, 204.

qui pourtant couvrent les murs de palais construits sur l'ombre et l'eau pure, elles savent que rien de durable ne peut unir les tribus modelées par le désert vide, séparées par les solitudes, sans cesse dévastées par de farouches appétits. Elles prennent dès lors une valeur résolument et exclusivement abstraite (1) et cherchent leur continuité spirituelle dans le silence et l'immobilité.

Il faut, à ce propos, souligner tout de suite qu'à ces grandes époques où l'art offre cette unité confuse et cette unanimité qui portent l'empreinte mystique et lui donnent un tel pouvoir, un élément hiérarchique puissant est toujours présent dans le corps social qu'il maintient, et le plus souvent opprime. C'est lui qui bride, dans le temple et la statue, par l'intervention de l'autorité temporelle ou religieuse ou parfois — comme en France — corporative, l'explosion de l'énergie et de la foi populaires. Au contraire, à partir du IVe siècle grec ou de la Renaissance, de la Réforme, de la Révolution, des époques très fortement individuées où l'aristocratie théocratique ou féodale n'est plus guère qu'une façade, c'est le grand individu qui est le seul aristocrate, chargé par l'instinct obscur de l'espèce de réfréner en même temps et d'épurer ses passions. Voilà ce qui explique le muet, mais si ferme et si fort système d'équilibre que la cathédrale occidentale, l'église byzantine, la mosquée, les trois ordres issus du spiritualisme sémitique conditionnent nécessairement. Mais où qu'on aille autre part qu'en Europe, dans l'Antiquité ou en Orient, partout où une autocratie, une aristocratie, une théocratie puissante règne — en Égypte, au Mexique, en Chine, aux Indes, — on assiste à un spectacle presque identique à celui-là.

L'Égypte physique et morale semble d'abord exclusivement définie par les colosses purs affirmant, sur leur univers rectiligne, le despotisme métaphysique de sa religion et des conséquences sociales de sa religion. Cependant la rigidité

(1) Fig. 75, 114.

impitoyable des profils et la plus lourde accumulation de masses granitiques et de murs ne parviennent pas à étouffer le charme et la fraîcheur du réalisme populaire — jeunes femmes cueillant ou secouant des fleurs, bruits d'ailes dans les blés, bruits de vent dans les palmes (1), — mais lui impriment,

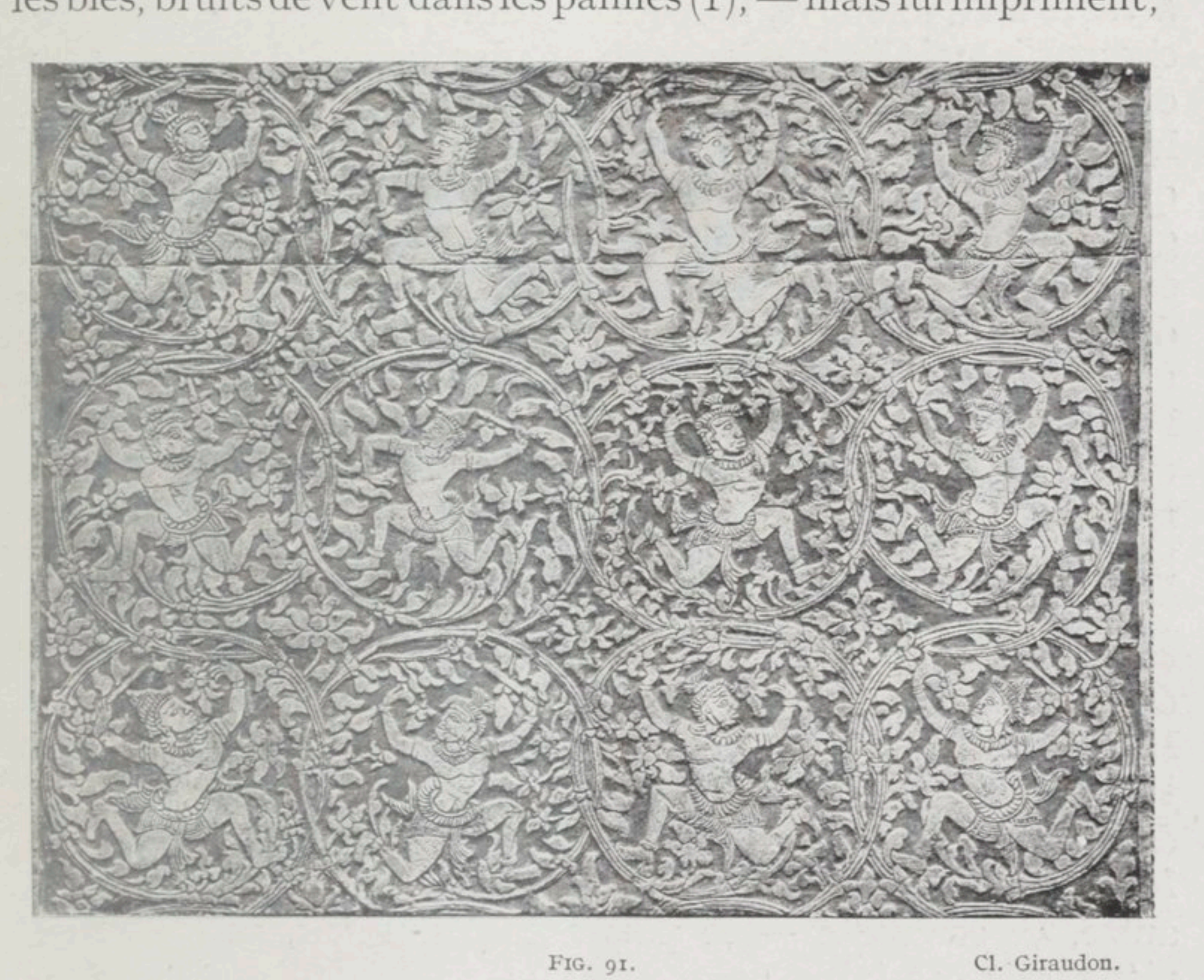


FIG. 91. Cl. Giraudon.

L'ORGIE HEUREUSE *(Khmer.)*

au contraire, en l'installant tout vif dans le style le plus soutenu qui soit, son caractère touchant. La Chine ne dément pas la patience immémoriale de ses cultivateurs, sa méditation lente accumulant comme un engrais, en masses progressivement entassées, les monstres pesants qui bordent les avenues de ses tombeaux. Mais ses sages y sont présents par leur méti-

(1) FIG. 90.

culeuse élégance de pensée, qui maintient dans une morale hermétique, circulaire, subtile, chantante, dense comme un vase de bronze, onctueuse comme un bijou de jade, leurs formidables profils. La suave sérénité de l'art bouddhique à Java, au Cambodge, la lueur de paix qu'il rayonne, n'empêcheront jamais l'orgie des danses et des fleurs de les submerger constamment d'une ivresse qui les berce, mais les endort et les décompose en même temps (1). Les statues aztèques (2) qui saignent, tronçons coupés, monstres composites où des gueules en sang, des mains pourries, des crocs et des griffes se mêlent, ne font qu'accentuer l'expression d'attente anxieuse du dieu Tlaloc, espérant la pluie comme un pauvre homme dont le soleil a calciné le champ. Il est aisé de découvrir dans l'art nègre, ou polynésien, un contraste tendu à l'extrême entre la violence ingénue et désordonnée des appétits de ces races et la simplicité schématique de leur organisation intellectuelle (3). Et quant aux Indes, si quelque chose est aussi permanent dans son immuabilité que leur art dans son mouvement éternel de flot qui roule, c'est bien le régime des castes, dont les frontières implacables ne se peuvent jamais franchir. Mais la métaphysique du brahmane, en les fixant pour toujours, livre à celui qui sculpte les cavernes et les montagnes la doctrine libératrice de la transmigration : et comme toute forme, aussi arrêtée qu'elle soit, peut ainsi passer dans une autre, ce contraste — le plus accusé qui soit, peut-être — n'apparaît pas (4).

(1) Fig. 96.
(2) Fig. 55.
(3) Fig. 47, 49, 198.
(4) Fig. 39, 131, 132, 177, 192, 202, 207.

IV

Allons plus loin, et concluons. L'artiste nous apparaît comme la conscience des peuples, chargé par eux en même temps de réagir contre les désordres et les excès de leurs instincts et de trouver, dans ces excès et ces désordres mêmes, le signe de leurs plus constants et de leurs plus réels désirs. Il les organise, en un mot, ce qu'il ne saurait faire s'il ne les acceptait d'abord. Et, par la trace du pas qu'il imprime sur le sol où a vécu, souffert, œuvré sa race, il en reste le principal et le plus irrécusable héraut. Mais ces temples, ces statues, toutes ces choses compactes qu'il laisse comme des bornes le long des routes du désert pour montrer aux hommes qui viendront que d'autres ont passé là, nous introduisent, dès qu'on les regarde d'un peu haut et qu'on cherche, après avoir étudié leur grain, leur densité, leur forme, à évoquer les coutumes, les idées, les visages de ceux qui les ont édifiées, dans la sympathie beaucoup plus large et plus profonde de l'Histoire. Même plongée dans le drame et la guerre, elle les entraîne après elle, comme un homme soulevant sa charrue de ses poings ensanglantés. Un grand peuple laisse une œuvre d'art après lui, et justement c'est son Histoire. Une civilisation, pour peu qu'elle marque, et quelles que soient les horreurs et les souffrances qui aient pu la bouleverser, est dans son ensemble un poème que le temple ou la statue ou la symphonie résument, ce qui les fait si émouvants, si décisifs, si nécessaires pour nous. Cet équilibre tragique qui conditionne ou plutôt constitue partout l'œuvre d'art est au fond, si l'on rayonne autour d'elle et cherche à en retrouver les échos dans tous les sens du vaste poème social auquel elle a survécu, la loi même de ce poème qui, sans lui, ne serait

pas. Il s'établit d'un bout à l'autre de la vie spirituelle des peuples rois, si tourmentée, si dévastée, si pleine de honte et de sang que soit cette vie spirituelle, pour donner à son aventure une forme héroïque qui traverse l'avenir.

Mme de Staël a dit ceci : « Les Allemands, qui ne peuvent souffrir le joug des règles en littérature, voudraient que tout leur fût tracé d'avance en fait de conduite ». Voilà, n'est-il pas vrai, si l'illustre bas-bleu avait aussi parlé de la musique, toute l'histoire des Allemands. Et voilà toute l'Histoire, si l'on jette sur elle un regard un peu insistant. Toute l'Histoire où l'art guerrier et les armées ont été imaginés pour styliser et canaliser la violence, les révolutions pour donner du jeu à la rigidité des cadres politiques, les lois pour contenir, par un attentat perpétuel contre l'expansion instinctive de l'homme, les désordres convulsifs de cette expansion (1), les religions pour édifier sur le bourbier du cœur quelque reliquaire étanche où l'on recueillera les fleurs qui s'en élèvent jusqu'à rendre pour elles-mêmes irrespirable l'atmosphère qu'elles créent, toutes les formes du mariage pour étouffer sous les soucis ou le duvet les grondements de l'amour. Le prophétisme des Juifs, par exemple, dont l'Europe morale est à peu près complètement sortie, ne fut qu'un frein de fer destiné à arrêter sur leur pente l'esprit critique dissolvant et l'immoralité sordide de la race à peu près entière, au risque de la broyer. Le bouc sémite avait besoin d'être châtré. La hyène usurière, qu'on lui cassât les dents pour lui faire lâcher quelques lambeaux de maigre viande. De plus, c'était un peuple errant, sans patrie matérielle. Il fallait donc qu'on lui bâtit une patrie morale ceinte de murs épais d'où l'on pût jeter l'huile bouillante et le plomb fondu sur l'assaillant. Rien, chez lui, que des individus s'analysant, se détruisant, se déchirant avec rage. Il leur fallait donc un

(1) Le Droit *écrit* est apparu dans les pays du Sud, où les instincts sont plus libres, le mœurs moins sévères, les impulsions moins comprimées, la bonne foi plus rare.

dieu unique, et qu'ils bataillent pour montrer à tous et à eux-mêmes son visage terrifiant. La formidable énergie de la langue tranchait, comme d'un coup de hache, l'os grangrené ou au besoin le col qui soutenait la tête nonchalante où la tendresse et le scepticisme hésitaient. Alors qu'ailleurs les peuples acceptaient sans frémir les armatures d'une loi chargée d'étayer leurs viscères, ici, le grand individu prétendait durcir et saler les vertèbres de l'homme afin qu'elles se substituent à l'armature de la loi. Le grand homme, partout, sur le terrain social, ou militaire, ou juridique, ou politique, n'est qu'un ordonnateur impitoyable des passions. De celle des foules, s'entend, à qui il donne la forme grandiose des siennes qu'il a su élever et faire tourner assez haut dans la lumière pour en discerner les contours, la masse, l'élan, la pesanteur de création. Le grand homme introduit dans le monde, par l'intermédiaire de la loi qu'il dicte, de la religion qu'il anime, de la conquête qu'il assure, de la statue qu'il sculpte ou du drame qu'il écrit, un état esthétique de l'intelligence. Il s'évade ici de l'ordre, là du désordre environnants. Et c'est ici en établissant un ordre nouveau dans son cœur, là en contraignant son cœur à corriger le désordre. Toute l'Histoire conte ainsi la lutte antithétique de l'individu contre le corps social qui tend à l'absorber ou qu'il tend à détruire, leurs victoires alternatives et l'équilibre provisoire que chacun d'eux maintient une heure en attirant les puissances de l'autre dans le sien.

Ce balancement sans arrêt domine les époques et les peuples mêmes. Il s'étend aux plus longues ondes de l'Histoire, celles dont on ne voit ni l'origine ni la fin. Les grands rythmes immémoriaux qui animent nos métaphysiques ne paraissent pas intelligibles à ceux qui ne tiendraient pas compte de sa réalité toujours présente et sensible dans toutes les incarnations et les directions de l'esprit. Ainsi observe-t-on que les philosophies d'Orient constatent le ruissellement perpétuel des choses alors que les peuples d'Orient restent immobiles. Et que, si les philosophies occidentales s'efforcent

d'établir d'un bout à l'autre de la vie la stabilité dans la méthode et dans les mœurs, les peuples d'Occident ne connaissent pas le repos. Ainsi seulement peut-on expliquer la conquête de la plastique par les religions qui se réclament de l'esprit pur, la conquête de l'esprit pur par les arts de la

FIG. 92. Cl. Anderson.

PLAN INTELLECTUEL DU SUD *(Piero della Francesca.)*

matière. Ainsi les extrêmes oppositions et les antithèses surprenantes entre des disciplines morales trop rigides et un tumulte sensuel qui, loin de les abattre, leur imprime une immense humanité, et d'autre part entre des mœurs très libres ou même tout à fait ignobles et une armature esthétique si ferme qu'elle introduit ces mœurs dans le consentement de la plus haute raison.

L'art du Sud, l'art du Nord, pas plus que leur politique,

ne se peuvent expliquer si l'on perd de vue les origines de la lutte que se livrent sans arrêt la saillie expressive sentimentale où le septentrional, le chrétien, le romantique se révèlent, et le plan intellectuel architectural par quoi se définissent le classique, le païen, le méridional (1). Là, l'individu

FIG. 93. Cl. Giraudon.

SAILLIE EXPRESSIVE DU NORD *(Rembrandt.)*

tente, par des oppositions de lumières et d'ombres, des mouvements inattendus repoussant les surfaces au dehors, une expansion lyrique haletante, de s'affranchir du troupeau. Et ici par des profils nets, des cadences régulières, une organisation sévère et logique des sentiments, de montrer aux brebis égarées une direction commune. Livré sans frein à

(1) FIG. 92, 93.

ses passions qui séparent l'homme de l'homme, séparent dans l'homme même l'esprit du cœur, le cœur du sexe pour déchaîner en lui des conflits déchirants, dès que l'homme du Sud aborde l'idée et l'objet dans l'ordre esthétique, il tend à généraliser, à idéaliser, à réunir. L'homme du Nord qui, dans l'ordre moral, généralise parce qu'il tend sans cesse à mettre d'accord l'esprit, le sexe et le cœur, n'aborde l'idée et l'objet qu'avec un souci invincible d'analyse et de caractérisation.

Voici des temples jaillissant soudain du chaos des sens et des cœurs enfermés dans la gangue théologique, voici l'esprit tendu comme une voûte au-dessus du sang sur le pavé, voici les foules évidant une montagne, les aqueducs enjambant les plaines comme un monstre poursuivi, les forêts poussant sur les ruines des sanctuaires entassés : forces mêlées où cependant brille et circule le feu spirituel, musique...Musique où toutes les voix de la conscience et de l'espace aboutissent pour rouler les âmes confondues dans la progression victorieuse d'une seule âme qui le veut... Voici les migrations des affamés à travers les solitudes, les pleurs des inassouvis dans les nuits chaudes, les crânes écrasés, les viols, la boue sanglante de la guerre, la fièvre de la danse, la puissance des étés. Voici une tête d'homme qui vient parce que cela fut. Voici des milliards d'hommes que ne dépasse pas un front, mais où une harmonie géante court et murmure parce qu'un seul homme est venu il y a peut-être mille ans. Bondissement de tant de cœurs pour créer une intelligence, humilité de tant d'intelligences, pour éveiller un seul cœur. Toute civilisation nous semble, malgré le conflit permanent des intérêts et des passions qui tendent à la disloquer, et précisément grâce à lui, d'une unité intransigeante. Nous avons dû nous déchirer nous-mêmes pour en dissocier les éléments. Elle est une, à coup sûr. Une, comme un appel d'amour jailli d'une poitrine où le fer s'enfonce. Nietzsche a plus raison qu'il ne croit. Il s'agit bien des Grecs ! Il s'agit de nous tous. Il n'y a rien, nulle part, rien si la lumière de l'esprit n'est pas empruntée tout entière à la flamme des instincts. C'est en tout temps

et partout la lutte sans issue possible de Dionysos et d'Apollon. Sans issue, si ce n'est dans la conquête toujours poursuivie et jamais atteinte pour plus d'une génération dans la vie d'un peuple, d'une heure dans la vie d'un homme, d'un équilibre instable et tendant à se détruire lui-même, entre les puissances mystiques montées du vertige des sens et traînant après elle le torrent des images troubles et des désirs sans cesse renaissants, et d'autre part l'intelligence accueillant ces sensations pour les enchaîner sur ses cimes. Suivant que la pesanteur spirituelle penche de l'un ou de l'autre côté, que là le grand flot panthéiste, trouvant en lui-même son ordre, fait surgir à sa surface l'esprit venu des profondeurs, et qu'ici l'ordre intellectuel trace dans le monde indistinct, avec ses durs éclairs, des masses harmoniques, des mouvements rythmés, des routes sûres, on peut embrasser d'un coup d'œil l'art, la religion, l'histoire de tous les peuples, leur flux, leur reflux, leurs pénétrations réciproques... L'aventure de l'homme est une oscillation continue entre son insatiable volonté de devenir un animal intelligent et son insatiable envie de demeurer un dieu confus. Sa victoire, c'est d'être au plus haut degré l'un et l'autre, mais jamais exclusivement.

FIG. 93 *bis*. *(Coll. P. Guillaume.)*

(Sculpture nègre.)

(Pietro Lorenzetti.) FIG. 94. Cl. Giraudon.

LA RECHERCHE DE L'ABSOLU

I

L'art et l'homme sont si mêlés qu'ils nous semblent, en fin de compte, la même pulsation battant le rythme de l'Histoire. Or, il n'est pas question de l'homme quand on parle ou écrit sur l'art. Même si l'on conte sa vie sans en omettre un détail. Les événements de sa vie ne retentissant qu'en lui-même, à quoi sert de les dire, si l'on n'entend ce qu'il en

dit ? Voyez Shakespeare, qu'on se plaint de ne pas connaître, après *Hamlet* et *Othello*, la *Tempête* et le *Roi Lear !* Le poème est le seul signe où se reconnaît le poète, et il peut servir plus encore à comprendre les aventures du poète que ces aventures ne servent à comprendre le poème et son créateur. Qui a connu Cervantès a pu ne pas connaître *don Quichotte*, mais qui connaît *don Quichotte* connaît Cervantès. L'effort que l'homme tente pour concilier dans son œuvre les contradictions que lui révèle le chaos des apparences, définit l'effort qu'il tente pour concilier dans son cœur les contradictions qu'y fait naître le chaos des sentiments.

La marque de notre passion est d'errer sans repos à la recherche de nous-même. La marque de notre puissance est de ne pas nous découvrir. Qui a pénétré son mystère n'a plus a résoudre le drame en le projetant dans son œuvre avec cette force héroïque qui enivre le spectateur. Pour une humanité consciente de ses destinées, le monde spirituel se figerait immédiatement dans la mort. C'est la poésie qui le sauve en organisant sans repos le rythme de son mouvement dont elle ignore le terme. Et par là elle définit sa misère et sa grandeur. Il faut que l'hermétisme de la peinture soit décidément bien profond pour qu'un homme tel que Pascal ait reproché à la peinture cette « vanité » qui « attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ». Hors de Pascal lui-même qui nous dit ce qu'il pense d'eux, les « originaux » de Pascal sont-ils donc si admirables ? Étrange aveuglement qui trouve un son d'humanité, si faible que soit ce son, aux propos de son perruquier, et le refuse au langage de Michel-Ange parce qu'il n'a pas voulu l'apprendre ou su qu'il fallait l'apprendre ! Si Pascal a refusé de parler à Michel-Ange, n'est-ce pas tant pis pour Pascal ?

L'impression de sécurité que nous apporte le poème mesure la hauteur du poète qui l'a conçu. Mais cette impression est uniquement réservée à qui peut saisir le rapport entre la profondeur du drame qu'il exprime et sa puissance à l'exprimer. La peinture n'existe pas hors des héros de la pein-

ture, qui offre ce rapport dans une pomme de Cézanne (1) posée sur le coin d'une table pour l'éternité, parce que les échos qui l'attachent à chacun des points de l'espace gardent le son des sentiments qui ont modelé son cœur. Le degré d'héroïsme auquel un homme peut prétendre se proportionne

FIG. 95. Photo Librairie de France.

DRAME *(Cézanne.)*

au degré d'exigence de ses passions. Il ne s'agit pour aucun d'entre nous de les ignorer ou de les vaincre, mais de les utiliser. Si le créateur est secrètement dévasté par l'envie, l'ambition, l'avidité, la luxure, l'orgueil, la vanité même, nous en prendrons notre parti. A une seule condition. C'est

(1) FIG. 95.

qu'il connaisse et que nous connaissions en lui l'existence obstinée d'un élément incorruptible : la volonté de dégager du drame où ces passions se déchirent une forme qui est la sienne, celle d'un homme semblable à tous les autres par tout ce qui définit l'homme, sauf par cette forme-là... Ce n'est point ici le lieu de faire le portrait de l'homme. Mais je commencerais par le portrait de l'homme, si j'avais l'intention de faire le portrait du créateur.

Cet élément incorruptible est au fond de chacun de nous. Mais presque aucun de nous n'est capable de l'y trouver. Il dort sous trop d'alluvions millénaires, la religion, les lois, l'éducation surtout qui s'acharne à l'ensevelir, et ces passions, démons secrets que le créateur dévisage alors qu'à peu près tous nous nous livrons à eux les yeux fermés. On n'a pas de mal à le découvrir dans les actes les plus chétifs de l'activité intéressée, le métier, le geste, le mot, le silence même, l'automatisme quotidien, toutes les formes monotones de la vertu mystérieuse qui résiste au désespoir et nous conduit tant bien que mal aux avenues de la mort. Entre celui qui définit leur perruquier et celui qui définit Pascal ou Michel-Ange, il n'y a guère, après tout, qu'une différence de qualité. Si j'esquissais celui de Pascal ou de Michel-Ange, je voudrais que leur perruquier y reconnût le visage du sien.

Tout créateur est un monstrueux égoïste. La seule supériorité devant qui s'incline Beethoven — la « bonté » — n'est pas incompatible avec la puissance insatiable qui marque cet égoïsme et ne va pas sans ce rayonnement naturel qu'on qualifie de générosité. Mais prenez garde qu'il poursuit dans une espèce d'hallucination clairvoyante une image intérieure à laquelle il est obligé, pour sauvegarder sa pureté originelle, de tout sacrifier s'il le faut, famille, amitié, intérêt, si l'intérêt, l'amitié, la famille ont le malheur de se mettre entre cette image et lui. Balzac a écrit là-dessus un livre, *La recherche de l'absolu,* depuis lequel nulle équivoque n'est possible. Ni la moralité, ni la bonté, ni la noblesse innées de Balthasar Claës ne sont discutables. Le drame, au contraire, s'accuse dans

le contraste entre ses vertus naturelles et l'intransigeante passion qui le fait Balthasar Claës et le rend plus cruel encore pour Balthasar Claës que pour quiconque, si quelque chose en lui s'oppose à son assouvissement : car cette passion-là est l'élément incorruptible qu'il faut qu'il tire de sa gangue, dussent ses enfants, sa femme en souffrir, sa fortune disparaître, sa santé et sa joie se perdre, ses amis ou trop dociles ou trop sévères s'attirer son dédain ou sa haine, le monde entier s'abîmer... Ce même élément, je le sais, peut exercer des ravages terribles chez maints poètes dont l' « absolu » n'est qu'un très pauvre relatif. Mais le plus grand poète est inconcevable sans lui. Quand sa vie, vue de loin, nous apparaît comme harmonieuse, il faut en faire bénéficier son orgueil, qui lui conseilla le martyre de la solitude, ou bien son entourage, où existait aussi, sans doute, un élément incorruptible qui trouvait dans le sacrifice son moyen. Je ne vois pas pourquoi la passion dominante d'une nature supérieure serait moins tyrannique — ni d'ailleurs moins respectable — que les autres, et devrait céder devant les autres ou devant celles des autres. Elle seule a précisément chance, en entraînant les autres dans sa direction, de créer un centre de vie contre lequel quelques êtres se broient, mais autour duquel des milliers d'êtres graviteront quelque jour. Pour avoir conduit jusqu'aux dernières conséquences de sa logique propre, sans consentir à une concession, l'élément incorruptible qu'il avait découvert et développé en lui-même, Jésus-Christ me semble à la fois le plus complet des égoïstes et le plus accompli des créateurs. Celui-là ne peut pas s'offrir à sa famille ou sa patrie ou son ami en holocauste, qui s'offre en holocauste à sa vision de l'univers.

Cette exigence impitoyable qui monte des profondeurs de l'inconscient pour peupler la pensée d'images et donner à la volonté l'ordre de les réaliser, voilà le vrai sel de la terre et l'aliment des héros. Je songe aux destinées de la plupart des maîtres, si diverses, mais où presque toujours on découvre cette fureur à traverser la vie d'outre en outre, dût-on laisser

de sa chair après elle, dût-on lui prendre de sa chair, pour suivre un fantôme inconsistant dès qu'on le touche, et, dès qu'il vous échappe reprenant une forme arrêtée, toujours la même, toujours nouvelle, ne vous laissant jamais aucun repos avant que vous l'ayez saisie pour une courte ivresse et une déception de plus. Je songe à Ghirlandajo, accablé d'enfants et de commandes, toujours dépassé par sa production, parlant de couvrir de peintures toutes les murailles de Florence. Je songe à Signorelli déshabillant le cadavre de son fils pour le peindre, larmes rentrées, cœur contracté dans l'angoisse commune de la fièvre créatrice et du chagrin. Je songe à Tintoret vivant dans un tourment de fécondation continu, enfermé les jours et les nuits, peignant à la lueur des lampes, pour peupler les couvents et les églises des formes tourmentées qui germent sans cesse de lui. Je songe à Michel-Ange verrouillé cinquante-quatre mois à la Sixtine avec son pain, sa cruche d'eau, en sortant chancelant, décharné, vidé, aveuglé du jour. Je songe à Rubens dont la création colossale fend la vie comme une étrave, son faste, ses ambassades, ses amours n'étant que l'écume du sillage derrière lui. Je songe à Rembrandt quittant tout, succès, amitiés, fortune, peinture lisible de tous, pour laisser la ruine, la misère, l'ivrognerie peut-être s'installer à son foyer, parce qu'un jour il a surpris en lui une image du monde qui ne ressemble plus qu'à lui. Je songe à Poussin refusant les présents du roi de France parce qu'il voit chaque jour, du seuil de sa petite maison du Pincio, les motifs de son émotion se renouveler pour lui. Je songe à Goya vert de peur, suspect à l'Inquisition, suspect aux Bourbons, suspect aux Français, mais plutôt que de ne pas peindre avec ses jets de feu ou attaquer son cuivre au vitriol, criblant l'Inquisition de flèches, calottant les Bourbons, égorgeant les Français. Je songe à Gros vieux et illustre, poursuivant sa forme fuyante jusque dans les roseaux de la Seine et enfonçant sa bouche dans la vase, pour l'y boire avec la mort. Je songe à Constable à qui l'humidité verdoyante des champs, les bourgeons qui pointent,

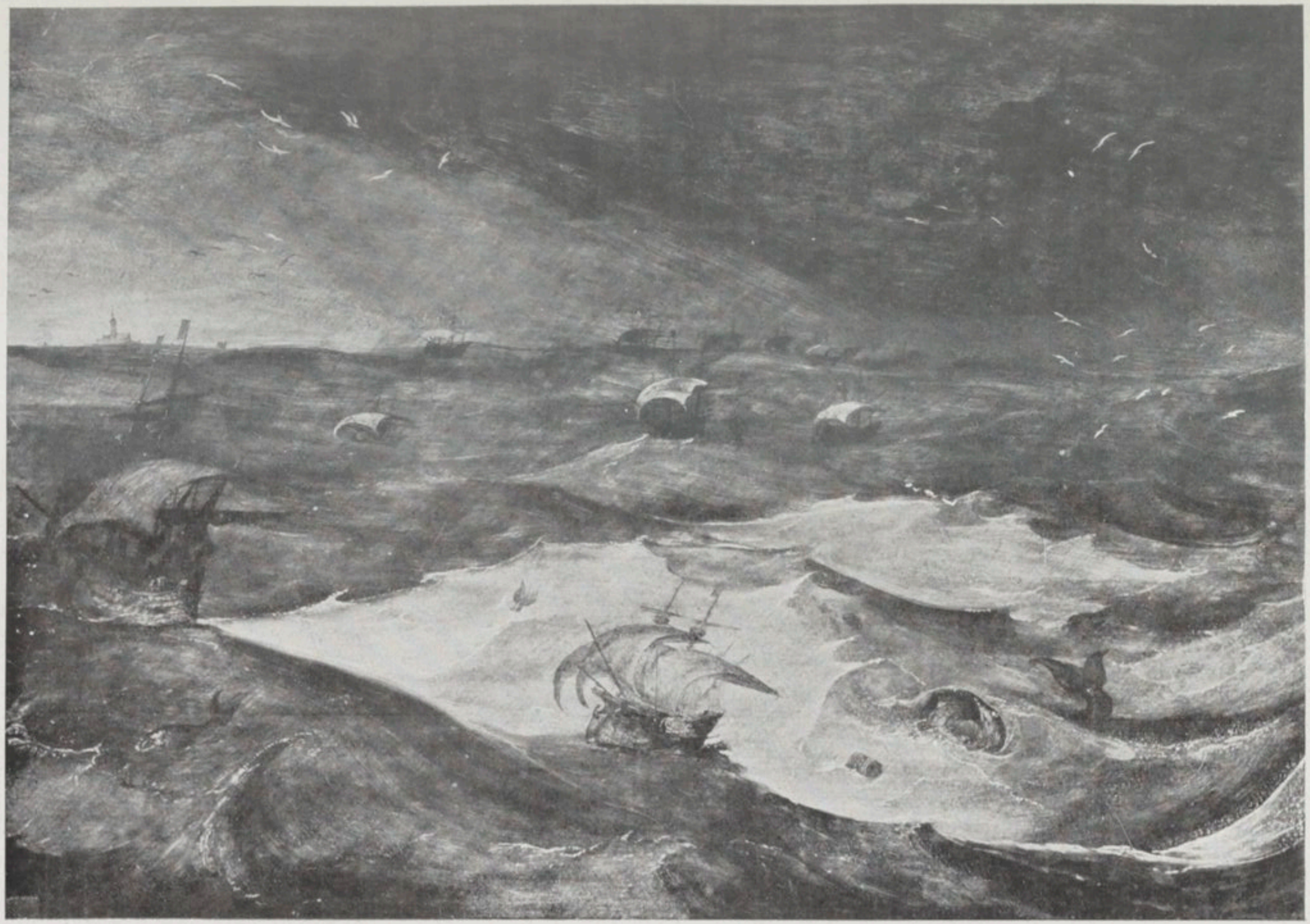


Fig. 96. Cl. Giraudon.

Vers la Toison *(P. Brenghel.)*

les herbes qui poussent répètent sans le fatiguer : « Je suis la résurrection et la vie. » Je songe à Cézanne crispé sur sa besogne ingrate, sourd à tous les bruits du monde, trente ans ferme au milieu des sots, peignant comme un forcené pour le soulagement du monstre qu'il sent en lui seul, oubliant sa toile dans les champs parce qu'il a vu quelque flamme poindre au niveau de son esprit. Je songe à Renoir, ruine humaine, ossifié, déjeté par le rhumatisme, ne pouvant ni se lever ni se coucher et faisant naître incessamment les seins, les ventres de femmes, les roses, les anémones, de son pinceau attaché au poignet. Je songe à Hokusaï, « le vieillard fou de dessin », affirmant qu'à cent dix ans il saurait enfin donner la vie à tel point, à telle ligne. Je songe à ces artisans sans génie, à Cellini malade s'arrachant de son lit pour jeter sa vaisselle d'étain dans le moule où le bronze de son Persée se liquéfie trop lentement, à Palissy misérable brûlant ses parquets, ses meubles pour faire cuire ses plats. Je songe à tous ces Italiens errant de ville en ville, Giotto, Taddeo Gaddi, Uccello, Gozzoli, Lippi, Piero della Francesca, Pinturricchio, Sodoma, sans toit, payés à la pièce, furieux de science et de peinture, pour qui décorer quelque petite chapelle, dans un village perdu, était une aventure passionnante, jaloux les uns des autres comme des amants, puisant le génie dans l'effort de vaincre qui crispait leur passion autour de l'idée comme une main sur un couteau. Je songe à ces bons compagnons de Flandre ou de France, partant à pied pour l'Italie où brillait la toison d'or, peignant des enseignes en route pour vivre, Fouquet, Breughel (1), Van der Weyden, Van Orley, Courtois, Mignard, Bourdon, Coypel, Duquesnoy, Puget, Girardon, à Callot enfant y suivant une troupe de tziganes, à Claude Lorrain se faisant cuisinier, puis domestique pour y vivre, à Parrocel fait prisonnier par les pirates en cherchant à y débarquer. Je songe aux graveurs des hypogées d'Égypte fleurissant les ténèbres de formes féminines, de palmes,

(1) Fig. 96.

d'eau tremblante, aux sculpteurs chinois ou hindous évidant leurs montagnes, peuplant leurs immenses cavernes du grouillement de leurs dieux. Je sais bien que, dans ces cas-là, c'est la passion mystique qui les pousse à s'enterrer vifs ou à cuire au soleil sur la paroi verticale. Mais la recherche de l'élément incorruptible qui constitue sa forme nécessaire n'est-elle pas précisément, même chez l'athée, une passion mystique devant qui sont forcées d'abdiquer toutes les autres ? Mystique, c'est-à-dire avide d'affronter un mystère qui n'est commun qu'à lui-même et à Dieu ? Je songe à l'aveu de Pascal qui, après avoir dénoncé la gloriole littéraire, se demande s'il ne souhaite pas qu'on retrouve ses notes au fond de quelque tiroir. Il faut que le poète apprenne aux hommes tôt ou tard qu'une chose essentielle au développement de leur qualité d'homme vient de sa qualité d'homme, la seule qui ne soit qu'à lui.

II

Il n'est qu'une passion qui puisse contrarier le développement de la pureté propre qui est en chacun de nous et que le rôle du poète est de découvrir et de définir en lui-même. L'amour est notre pureté, la seule certitude qui impose à notre être intégral des actes dont nous ne sommes pas responsables, puisqu'ils se confondent étroitement avec sa nature et ses moyens. La cruauté du poète n'est que le transport dans le domaine spirituel de la cruauté de l'amour dans le domaine sentimental, et comme la cruauté des êtres en proie à l'amour cesse quand cesse l'amour, la cruauté du poète cesse dès que cesse la résistance de l'obstacle entre son image et lui. Le poète est la force fatale qui maintient dans l'intelligence la continuité nécessaire que l'amour est chargé de maintenir dans l'espèce pour des fins que ni l'espèce, ni

le poète, ni l'amour même ne connaissent. Il y a, entre l'amour et la puissance créatrice une identité de substance que les poètes sentent tous, parce que tour à tour ces deux forces se contrarient ou s'annihilent l'une l'autre ou s'exaltent l'une par l'autre suivant les circonstances et le moment. Michelet disait n'écrire que pour « donner le change à l'amour ». De là cette ivresse incomparable quand se présente l'amour, parce que la certitude d'être dans la vérité éternelle de sa propre pureté y dépasse encore celle qu'on goûte dans la fièvre créatrice qui n'est que sa transposition. De là ces terribles conflits quand l'amour accaparant toutes les puissances de l'être et ses réserves spirituelles attirées violemment dans la zone de l'incendie, nous donne l'impression d'absorber avec elles notre faculté de créer et toutes ses possibilités de développement dans l'avenir. De là, quand il s'efface, la fécondité prodigieuse dont il a doté notre cœur en y jetant les semences inépuisables de la douleur et de la volupté. Rien ne ressemble plus au passage d'une forme à une autre forme, d'un son à un autre son, d'une idée à une autre idée, que le passage d'un enlacement à un autre, d'une sensation voluptueuse à une autre, et ce voisinage constant, dans les profondeurs du plaisir, du désespoir sentimental et de l'ivresse physique qu'on retrouve, sur les hauteurs de la pensée, dans l'association permanente de l'ivresse lyrique et de l'angoisse de la mort. On a voulu voir une revanche de l'âme dans la conquête de la forme idéale sur les puissances dites bestiales qui nous en dérobent l'accès. Pourquoi avilir ainsi le plus impérieux des instincts, c'est-à-dire le plus noble, et voiler de prétextes sublimes notre recul intéressé devant les souffrances et les désastres qu'il inflige ? Une admirable unité préside à la perpétuation de la vie animale dont la pensée et l'art ne sont que la suprême fleur. L'idée est essentiellement sensuelle et l'animalité du poème est fonction fatale et agissante de sa spiritualité.

La preuve en est que toutes les religions se sont organisées autour du problème sexuel. Les mythes du paganisme

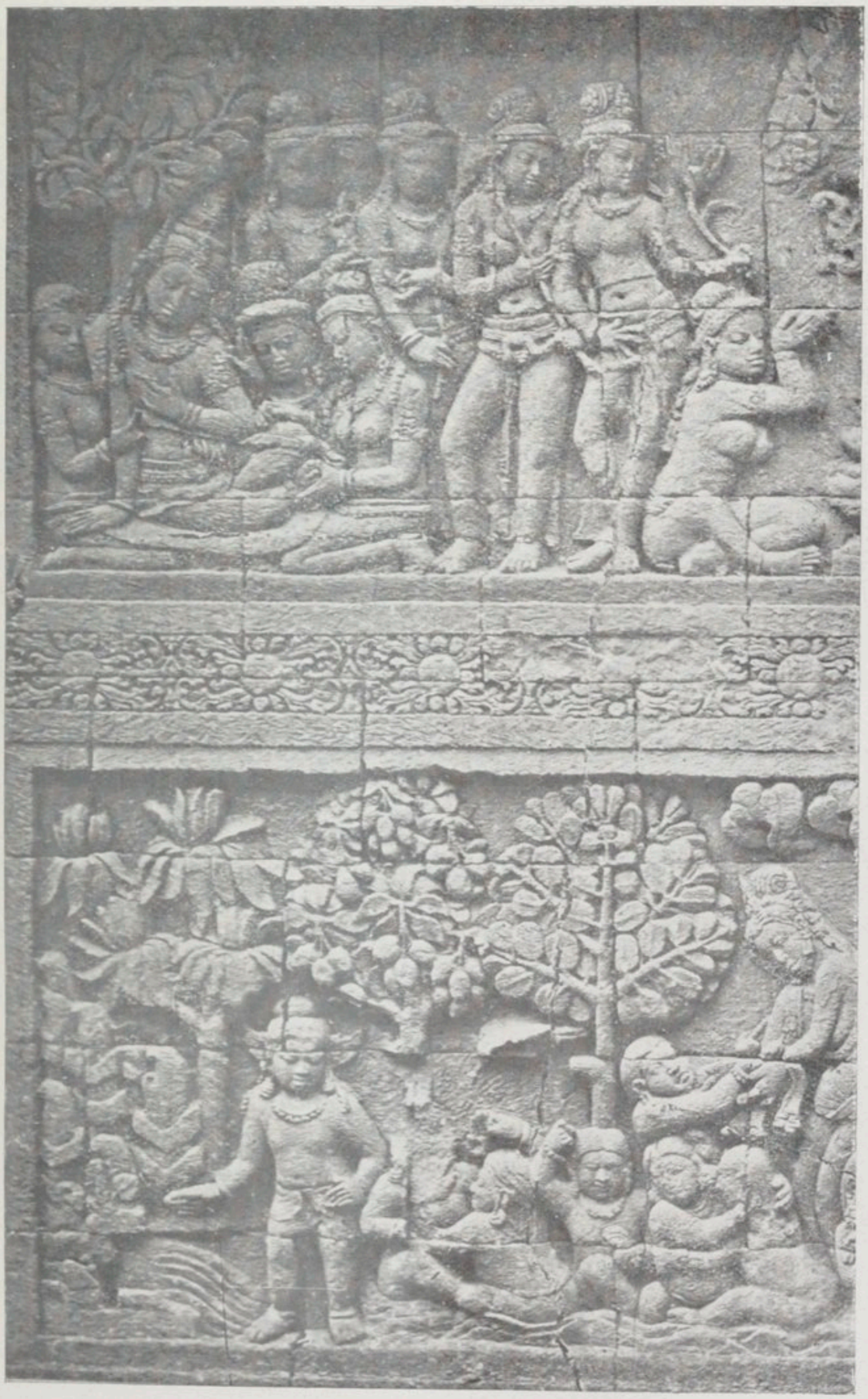


FIG. 97. Cl. Goloubew.

SPIRITUALITÉ SEXUELLE *(Java.)*

ancien l'entretiennent tous de l'amour. Le brahmanisme en accepte le drame dans toutes ses conséquences. Les éthiques des Perses, des Juifs, des Chinois font de l'ordre social entier un système imaginé pour maîtriser ses entreprises. L'Islam en récompense dans la mort une vie soumise à la loi. Le christianisme voit au contraire dans la conquête du salut l'éternelle rançon du péché originel. Et l'art n'est presque constamment, au cours de l'Histoire, que l'illustration de ces idées par leur confirmation même quand il croit les combattre, ou leur réfutation même quand il prétend les appuyer. C'est ainsi que la force spirituelle qui aboutit au bouddhisme se dégage de l'orgie sexuelle dont le brahmanisme a couvert les rochers de l'Inde et que la force spirituelle du bouddhisme provoque à son tour en Chine, à Java, au Cambodge, une orgie formelle qui remplit les forêts et peuple les déserts de temples où la danse, l'amour, les femmes nues sous la luxuriance des arbres forment le motif presque permanent du décor (1). C'est ainsi que le christianisme apparaît en Asie comme une réaction contre la sensualité sanglante des cultes phéniciens et syriaques, et ne peut se propager en Europe qu'en se proclamant l'antithèse du culte de la beauté physique dont les peuples sont fatigués. C'est ainsi que la prohibition judéo-chrétienne de l'idole, réceptacle de l'amour charnel, aboutit au paradoxe d'introduire le christianisme dans le cœur des peuples occidentaux par l'idole byzantine, française, italienne, dont le pullulement conduit, avec la Renaissance, à la réhabilitation de l'amour.

C'est ainsi que, dans l'espèce comme dans l'homme, toute grande veine créatrice s'épuise à la manière de l'amour, quand les sens et le sentiment se séparent les uns des autres et que le geste créateur, de plus en plus habile, devient de moins en moins ardent et de plus en plus appuyé. Par degrés il se prostitue. Il se change en habitude, que la pudeur divine ne tarde guère à déserter. Un métier fatigué, machinal et mono-

(1) Fig. 97, 202.

tone, remplace peu à peu l'expansion naturelle et rayonnante de l'amour. Là où l'homme vivait, où l'idole n'était qu'une image passionnée de l'homme, l' « artiste » apparaît, celui qui

FIG. 98. Cl. Giraudon.

HUMILITÉ *(Fouquet.)*

fabrique l'idole parce que l'idole se vend, — l' « artiste », — celui qui fait de l'art une carrière illustre, et fructueuse, dont l'œuvre répond désormais à des formules qui s'apprennent et se transmettent et perdent peu à peu de vue jusqu'aux pré-

textes lointains qui les ont fait naître. L'art n'a plus qu'à se réfugier dans quelques cœurs solitaires quand survient l' « artiste », ce parasite inconnu des civilisations puissantes qui apparut en Europe vers le quatrième siècle hellénique, recommença de jouer son rôle déplorable après la Renaissance et, de nos jours, a transformé les Académies et les Écoles en associations d'intérêts privés autour desquelles se groupe une multitude servile où se recrute le mandarinat officiel de chaque génération.

Il est malaisé, à coup sûr, d'indiquer où passe la frontière qui sépare l' « artiste » du poète, d'autant plus qu'elle est flottante, et qu'il y a, dans le domaine de la création vivante, des différences de qualité ou même de quantité. On ne peut mettre sur le même plan, quoi qu'en ait pensé Diderot, un ébéniste, même admirable, et Rembrandt, ni même Moreau le jeune et Rembrandt. Un cœur sincère peut battre dans la poitrine d'un homme dont l'esprit n'est qu'agréable, ou distingué. On ne peut prétendre, d'autre part, que nulle force créatrice ne se puisse parfois surprendre sous l'adresse lassée ou le sentiment affecté qui ne s'avouent qu'à contre-cœur. Van Dyck ou Reynolds se rendent compte, à certaines heures, de leur servitude mondaine. Greuze n'étale pas toujours sans honte sa marchandise sentimentale. L'éloquence de Le Brun n'est pas toujours vide de muscles. Il arrive que les anecdotiers de Hollande saisissent un rapport charmant entre le gant du médicastre et la fiole de sa potion. Il n'est pas rare qu'un désir attendri s'allume à la fraise d'un sein frôlé par le pinceau de Fragonard. Le tour de main de Tiepolo ne l'empêche pas tout à fait d'apercevoir l'argent qui frémit dans un nuage avec les plumes d'une aile ou les pétales d'une fleur. La grande illusion ne tombe jamais d'un seul coup, elle a des retours de flamme, qui bien souvent, d'ailleurs, rendent sa déroute plus triste... On ne peut dire que ceci, qui suffirait, si la plupart d'entre nous avaient des yeux pour voir et des oreilles pour entendre : là où est l'amour, si léger, si superficiel, si fugitif

FIG. 99. Cl. Anderson.

CLAIRVOYANCE *(Michel-Ange.)*

qu'on le veuille, là est l'homme. L' « artiste » est ailleurs.

Un état d'innocence, sans quoi l'illusion amoureuse n'est pas, caractérise celui qui découvre en lui-même le moyen plus ou moins puissant d'avouer sa qualité d'homme, et ceci aux plus humbles degrés de l'œuvre de création, celle du potier et du tapissier, du menuisier et du verrier, du bijoutier et de la modiste, de la fleuriste et du corroyeur, — où cet état d'innocence est spontané, sans angoisse profonde, sans regard jeté sur la mort et l'inutilité de tout, — comme aux plus hauts sommets de la grandeur spirituelle, Michel-Ange, Shakespeare, Rembrandt, Pascal, Beethoven, où cet état d'innocence est une conquête sans répit sur le doute et le désespoir. Il semble qu'à mi-chemin des êtres singuliers se tiennent, surtout dans l'art de France où la mesure sans apprêts, la confidence discrète, une sorte de familiarité entre l'objet et l'esprit, une disposition médiocre à la grande expansion lyrique définissent, à n'importe quelle époque, les plus parfaits créateurs. Chez l'imagier des XIIe et XIIIe siècles, chez Fouquet, chez Chardin, chez Corot (1), on retrouve cette joie à avouer un émoi charmant, un émoi d'enfant toujours émerveillé de sa découverte du monde, et une simplicité constante à en dire les circonstances qui définit partout ailleurs le plus humble ouvrier du bois ou de l'argile, de la fleur ou du verre, de la laine ou du métal. C'est la situation de La Fontaine, qui appartient comme Shakespeare à la haute littérature, mais préfère causer avec son jardinier de la poussée de ses laitues et des mœurs de l'escargot. Privilège unique, il me semble, qui n'ignore peut-être pas le drame de la création, mais possède la faculté très rare et miraculeuse de le masquer complètement, alors que hors de lui c'est le fracas des ailes dans l'orage, un effort haletant, une tension constante vers un équilibre vertigineux où l'innocence primitive n'est retrouvée que pour l'espace d'un éclair. Existe-t-il, ici, dans cette lucidité impitoyable qui ne

(1) FIG. 98.

FIG. 100. Cl. Rosenberg.

INGÉNUITÉ *(Rousseau.)*

perd jamais le gouffre de vue quand elle danse sur les cimes, plus de profondeur que là, où les pieds foulent le gazon, où le regard ne semble apercevoir que des horizons limités, faits de bois et de rivières? Je n'en sais rien. Mais il y a autant d'amour. Et c'est l'amour qui importe, d'abord. Le douanier Rousseau est plus près de Michel-Ange que jamais n'en approchèrent ses plus parfaits imitateurs (1).

III

Ceci dit, il me semble que l'ingénuité seconde — l'ingénuité de Michel-Ange — celle qui résiste à l'interprétation clairvoyante des faits, celle que les souffrances fortifient, celle que l'intelligence, bien loin de l'user, conquiert peu à peu, ait une qualité plus haute que l'ingénuité insoucieuse de l'expérience, peu sensible aux désillusions et sur laquelle le contrôle de l'intelligence ne songe pas à s'exercer — l'ingénuité de Rousseau. Rien sans doute ne peut remplacer la force pure de l'instinct, ferveur confuse qui monte de tout l'être au contact du monde sensible et saisit l'image brute pour la féconder. Mais, dès qu'elle en sent les racines, l'intelligence est la fleur de l'instinct. L'intelligence choisit, elle redresse, elle élimine. Elle établit entre les événements et les choses des proportions qui contrarient le choix si l'instinct hésitant est faible, mais l'emportent s'il est fort. Là encore c'est comme en amour. Une passion à son sommet s'exalte des plus grands obstacles. A son déclin, le plus petit obstacle la fait fléchir et douter. L'intelligence rend à l'instinct, en l'épurant, l'aliment qu'il lui a donné, et qui la fait participer de ses os et de ses viscères. Rien ne peut être comparé

(1) Fig. 99, 100.

à cette montée commune vers la cime où vit le fantôme, traqué et poursuivi par ces deux êtres enlacés. Une ivresse lucide devient le partage de l'homme qui a découvert ses moyens naturels à la lumière d'une méditation incessamment agissante et les débarrasse, grâce à elle, des scories et des allusions étrangères qui les lui masquaient. Comme il sait que ses pleurs et ses voluptés la nourrissent, il accepte avec allégresse ses pleurs et ses voluptés. Comparez, si vous doutez de la fécondité de cette association intime, les *Syndics des Drapiers* à la *Leçon d'anatomie* (1), ici le groupement appris, la matière égale et cireuse, l'éducation interposée entre l'univers et le peintre pour lui cacher son émoi, et là ces hommes charnels qui regardent, cette matière poignante triturée de sang et de feu, le peintre seul en face du drame de vivre et se retrouvant en lui.

FIG. 101.
DÉCOR *(Korin.)*
Kümmel *(Art. d'Extrême-Orient.* Cassirer, éd.).

Quand cette découverte anxieuse et lente de soi-même est nécessaire, quand, au lieu de toucher dans la pénombre des formes émouvantes qu'on ne sait contourner qu'en tâtonnant et définir qu'en balbutiant, on peut ainsi, grâce à la lumière croissante, les imbriquer les unes dans les autres pour en faire un seul bloc que l'esprit modèle et cimente, il semble

(1) FIG. 102, 103.

que soit franchie la seconde porte du mystère, devant qui l'ingénu s'arrête sans même la voir. Je crois qu'il est très grand d'obéir avec enthousiasme à la plus impérieuse entre les forces instinctives qui nous mènent vers un but où nous sommes seuls à marcher. Je crois qu'il est plus grand de justifier et d'accroître cet enthousiasme en découvrant que la conscience a pour mission de débarrasser cette force de tout ce qui ne lui appartient pas. Chassés du paradis avec la connaissance, nous aspirons à y rentrer avec l'amour. La faculté de projeter la vie dans une forme imaginaire, c'est l'animalité de l'homme élevée, par une opération sublime, à la dignité de l'esprit. Tout ce qui exprime l'homme simple, le pauvre homme, la bête à peine dégagée de ses impulsions les plus frustes et de son besoin élémentaire de se créer un abri, des outils de travail, des cadences primitives pour rythmer et faciliter ce travail, se retrouve seulement dans les consciences les plus hautes qui ne font, après tout, que spiritualiser ce besoin. A mi-chemin, chez l'homme « cultivé », nourri d'érudition, pourri d'éducation, glacé de science, il ne se retrouve pas.

Je me souviens d'une arrivée au Pirée, où de délicieuses petites maisons à fronton triangulaire, frottées de rose ou de bleu, me donnèrent l'impression soudaine, et irrésistible, que c'était là l'architecture populaire de ce lieu depuis trois mille ans, et qu'elle était plus parente de celle du Parthénon que j'apercevais, à quelques lieues, sur son socle naturel, que les savantes reconstitutions où s'abritent, dans l'Athènes moderne, les Universités et les banques, sans parler de la Madeleine, du British Museum ou des diverses Pinacothèques de Munich. Et précisément le même jour, j'entendis, sur l'Acropole, un jeune étudiant grec me traduire des complaintes paysannes probablement immémoriales où je reconnus l'accent des imprécations de Prométhée. Qui ne connaît, d'ailleurs, la parenté étroite des chansons populaires et de la plus grande musique qui leur emprunte ses thèmes et ses rythmes à chaque instant ? Telle assiette, tel pot modelé

par des mains terreuses et mis au four avec le pain, — hier ou il y a mille ans — reproduit des motifs et des rapports harmoniques qu'on retrouve, comme un invincible commandement du sol, du ciel, des cultures, de la race, dans les plus rares harmonies des plus puissants créateurs. Les imagiers, les vitriers, les plombiers de la cathédrale ne sont-ils pas des artisans comparables aux chansonniers de partout, aux potiers ou tapissiers de la Perse, de la Chine, de l'Afrique, des vieilles provinces d'Europe, aux peintres et sculpteurs de l'Égypte d'autrefois? Un grand maître de la synthèse spirituelle, Kôrin (1), n'a-t-il pas donné pendant trois siècles ses formules à toute la décoration ouvrière du Japon? J'ai vu des gerbes de fleurs, peintes sur le vernis noir d'un lit d'hôtel par un ouvrier de Florence. Elles me rappelèrent immédiatement les bouquets et les guirlandes des toiles de Botticelli, de Lippi, de Pollaiuolo, de Ghirlandajo, avec lesquelles les tableaux les plus médaillés des professeurs et des exposants de l'endroit, qui les imitent, n'avaient absolument aucun rapport. Ce sont là des faits d'observation journalière et presque banale pour qui consent à regarder, et qui expriment la continuité organique de la « tradition » bien plus authentiquement que toutes les éducations, toutes les formules, tous les groupements, toutes les récompenses imaginés pour en conserver les apparences. Ce n'est pas à son collier que se reconnaît le chien.

On a mal posé, depuis toujours, la question de la conscience créatrice. Grâce à un point de départ faux, on a confondu ou voulu confondre avec la recherche des effets dits « littéraires » par tant de mauvais peintres, ce sens de l'universel que toute œuvre traduit et ne peut pas ne pas traduire et dont le plus ou moins de continuité et de logique définit l'existence, l'absence ou le degré de qualité. Toute œuvre d'art, comme aussi toute intelligence, est et ne peut être autre chose qu'un système du monde en raccourci. Tant

(1) Fig. 101.

vaut sinon ce système du monde, du moins sa cohérence et la profondeur de ses rapports avec l'homme de toujours, tant vaut cette œuvre. Le système païen, le système chrétien, le système panthéiste, le système spiritualiste ont donné tour à tour ou simultanément des œuvres de valeur sensiblement

FIG. 102. Cl. Hanfstaengl.

SCIENCE *(Rembrandt.)*

égale qui dépendent, en dernière analyse, moins de la valeur du système que de la valeur passionnelle de l'homme ou des hommes dont la foi et l'intelligence ont été déterminées et orientées par ce système, ou qui eurent la puissance et le courage, au cours des temps où ce système tombe, d'en imaginer un autre pour leur usage personnel. La plastique est un langage plus encore qu'on ne le croit. Elle est une manière de parler parce qu'elle est une manière de penser. Il est

même probable qu'elle ajuste plus étroitement que le verbe sa manière de parler à sa manière de penser. Elle peut exprimer des idées et des relations d'idées que le sculpteur ou le peintre serait tout à fait impuissant à traduire par des mots. Il est même à souhaiter qu'il ne sache le faire, parce qu'il cesserait d'être un sculpteur ou un peintre pour devenir

FIG. 103. Cl. Buloz.

CONSCIENCE *(Rembrandt.)*

un écrivain et perdrait, dans les méandres du discours, la simplicité, la cohérence et la vigueur de sa pensée. La grandeur d'un esprit n'est pas liée à ses facultés discursives, mais à son plus ou moins de force à exprimer, dans n'importe quel langage, ce qu'il conçoit. Et parce que Cézanne ne comprendrait pas toujours le langage de Hégel, je ne vois pas pourquoi Cézanne serait un moins grand esprit que Hégel, qui ne comprendrait pas mieux, j'imagine, le langage de Cézanne. La philosophie elle-même n'est qu'une manière de parler.

L'inaptitude de Rubens me semble aussi malaisée à soutenir que l'aptitude de Téniers (1) aux idées générales et, de ce point de vue, j'aperçois de l'un à l'autre une distance comparable à celle qui sépare, par exemple, Spinoza de Crébillon le fils. Une personnalité de cette taille est une chose indivisible où la sensation, l'idée et l'expression sont intuitivement et sans débat possible solidaires.

Ici, une équivoque se présente, qu'il faut écarter. Il me semble inutile que Rembrandt lise Spinoza, et il me semble déplorable que Greuze ait lu Diderot. La culture générale me paraît utile à un peintre, dès qu'il dépasse l'inconscient, s'il possède toutefois une maîtrise suffisante de ses moyens de peintre pour l'incorporer à sa peinture sans que le passage soit sensible même aux regards avertis. Mais les influences directes de la philosophie sur la peinture n'ont jamais valu grand'chose, le peintre, s'il a l'âme faible, étant tenté de forcer le langage de la peinture pour lui faire dire des choses que la philosophie est seule à pouvoir dire dans sa langue et ne peut dire autrement. Si Phidias a résisté à l'influence d'Anaxagore dont il suivait les entretiens, c'est qu'il n'a pas essayé d'exprimer dans sa sculpture les idées d'Anaxagore, mais qu'il reconnaissait dans ses propres idées les idées d'Anaxagore parce qu'il baignait, comme Anaxagore, dans un courant spirituel que l'instant historique et la phase traversée par la pensée grecque à cet instant-là déterminaient autour d'eux comme en eux-mêmes. C'est ce qui est arrivé pour Descartes le philosophe et Le Nôtre le jardinier, qui n'avait fort heureusement pas lu Descartes, n'étant pas capable de l'entendre, et par là se rencontrait bien plus sûrement avec lui.

Je ne dis pas qu'il suffise d'avoir lu Eschyle pour comprendre du même coup *Les Centaures et les Lapithes* (2) d'Olympie, ou qu'il soit inutile de lire Eschyle quand on a compris *Les Centaures et les Lapithes*. Je dis qu'il est impossible que

(1) Fig. 104.
(2) Fig. 1.

l'une et l'autre de ces œuvres ne sortent pas d'un foyer commun d'idées et de sentiments, étant l'une comme l'autre la cime du drame spirituel, unique dans la pensée grecque, où l'on voit la volonté de l'homme émerger soudain d'une orgie meurtrière et sexuelle enivrante pour tenter de la maîtriser. On retrouve très facilement des correspondances du même ordre entre la pensée d'Aristote et la sculpture anatomique de Lysippe, entre la pensée de saint Benoît et l'architecture romane, entre la pensée d'Abailard et la sculpture du treizième siècle, entre la pensée de Voltaire et la peinture du dix-huitième, entre la pensée d'Auguste Comte et de Claude Bernard et la peinture d'Ingres et de Courbet, entre les divers systèmes anarchistes et l'impressionnisme français. Il serait quelque peu puéril de poursuivre ces parallèles, qui ont été faits trop souvent, et parfois mal à propos, et qu'on retrouverait partout et à toutes les époques. Mais il est nécessaire d'en montrer les sources et le sens et qu'ils se manifestent presque toujours, pour la sauvegarde de leur marche vigoureuse, dans le plan de l'inconscient. La philosophie, comme l'art, sort des nécessités de l'heure. C'est la nourriture à trouver, le rempart à élever, la conquête à entreprendre, le courant

FIG. 104. Cl. Hanfstaengl.
MÉDIOCRITÉ *(Téniers.)*

spirituel à lancer dans les artères de la race qui commandent aussi bien les concepts de l'une, qu'ils poussent l'autre à élever aux carrefours nos grandes poupées barbouillées d'ocre, de bleu et de vermillon. La philosophie n'est pas plus consciente que l'art des déterminations qui, en un lieu donné et en un temps donné, les font répondre l'un et l'autre à l'appel impérieux de certains besoins généraux. L'art n'est pas moins conscient que la philosophie des moyens qu'il emploie pour assouvir ces besoins.

IV

Le poète, en fin de compte, est le réalisateur de la somme des énergies supérieures créées par les humbles efforts de la multitude des hommes pour gagner leur pain, et dont seul il exprime — mieux que le philosophe qui l'explique — l'aspect général. Il est la conscience aussitôt éteinte de la vie qui se réalise, l'affirmation de la victoire des organismes naissants sur les organismes usés. Il est le sage de toujours, celui qui a la hardiesse, au milieu des fous et des faibles, de transposer toutes les forces extérieures en une forme personnelle qui est un monde nouveau, articulé d'un bout à l'autre, où devraient se reconnaître tous les hommes de son temps et où se reconnaissent quelques hommes de tous les temps. La recherche dramatique de son unité intérieure où sa sensualité et sa conscience se rencontrent et s'équilibrent malgré des déchirements continus, et sans doute grâce à eux, est sa raison d'être même, puisque, à mesure qu'il s'élève dans le mystère de cette unité, sa sensualité et sa conscience croissent et que le but à atteindre ne cesse ainsi de reculer. Son désir est fait de sensations éparses, en chacune desquelles il ne trouve qu'un fragment de l'image définitive qu'il croit saisir

dans toute œuvre nouvelle et dont toute œuvre nouvelle, par sa réalisation même, ne lui livre qu'une ombre vaine capable de fixer les autres, mais qui s'efface pour lui. Il est celui qui résiste indéfiniment à l'effondrement successif des illusions poursuivies. Il est celui dont la passion survit à l'expérience et qui maintient l'état d'amour dans l'univers en le maintenant dans son cœur.

Il est le lien par qui la vie intérieure des hommes nous paraît ininterrompue. Il lui est en effet impossible de ne pas porter témoignage de ce qui a constitué l'événement spirituel capital de son temps et de son espèce et que son temps ni son espèce n'ont paru apercevoir. Comme les nourritures venant de l'air, des pluies, montent du sol pour gonfler et mûrir le fruit, il porte en lui les atavismes et les énergies dispersées qui le marquent comme le témoin le plus émouvant d'une époque. Et c'est à travers lui et seulement à travers lui que cette époque nous atteint. Quand nous disons de tel poète qu'il est grand pour avoir compris son époque, nous prenons, en partie du moins, l'effet pour la cause. En réalité nous voyons son époque ainsi parce qu'il nous l'a commandé. Le lyrisme ne décrit jamais l'événement de l'heure. Il ne raconte pas des souvenirs. Ses pressentiments n'ont pas besoin de s'extérioriser dans le prétexte d'une aventure imaginée. Le souvenir, l'heure, le pressentiment, tout se transforme à son insu. Ce sont eux qui font plus cruels les rouges de cette toile, ses noirs plus tristes, ses verts plus amers, ses gris plus subtils, ses bleus plus aériens. Eux qui rendent plus tranchant ou plus sinueux le profil de cette statue, l'empâtent de plus ou moins d'ombre, la font bouger par l'expression de ses saillies ou rayonner par la simplicité et le silence de ses plans. Aucun événement récent, aucun événement ancien n'est étranger à ce trouble profond qui est dans la substance même du poète, aux jaillissements brusques des désirs et des enthousiasmes qui montent de son angoisse, aux vagues de douleur qui passent sur ses voluptés. Les anciens paysages traversés participent aux sentiments

actuels qui l'agitent, et ses sensations actuelles sont solidaires des amours qui l'ont façonné et des deuils qui l'ont rendu fort. Vous me direz qu'il en est ainsi de tout homme? Sans doute. Et, je l'ai dit dès la première ligne, on ne trouve pas le poète si l'on ne cherche l'homme en lui. Mais nous ne pouvons relever que l'empreinte du poète, puisqu'il est le seul parmi nous dont le pas soit assez vigoureux pour l'imprimer sur la route. Je sais bien qu'il est des hommes tout-puissants qui y marchent à pas feutrés, comme s'ils avaient peur d'en ébranler l'empierrement. Je ne pense pas que leur influence se perde. Elle passe, de proche en proche, en échos silencieux et purs dans les consciences voisines, pour s'épanouir un jour en quelque poème parfois très éloigné d'elle, comme y passe aussi l'effort qu'on croit perdu des plus humbles gens, des plus humbles bêtes, des plantes, des minéraux même, de la lumière et des eaux. Mais c'est ce poème seul qui constitue visiblement les survivances de l'Histoire, laquelle est inimaginable sans lui.

Il y a aussi l'action, sans doute, la grande action aventureuse qui traverse l'inertie des foules pour l'agglomérer à elle comme un aimant la limaille de fer. L'action par le verbe ou le geste, celle qui détermine et oriente l'obéissance des cœurs, celle de Zoroastre ou de Moïse, de Çakiamouni ou de Confucius, de Rama ou de David, de Sylla ou de Jésus, de saint Paul ou de Tamerlan, de Mahomet ou de Napoléon (1). L'action, à qui les hommes se soumettent avec joie pour vivre symphoniquement autour d'elle, comme les couleurs autour du peintre, les sons autour du musicien. Elle ne diffère du poème que par la langue qu'elle parle, et il y a, entre lui et elle, un échange permanent et entrecroisé d'influences, le conquérant partant de la Bible ou du Temple qui à leur tour répandent et légitiment son action. Action bienfaisante par les édifices matériels ou spirituels qu'elle élève, malfaisante par les ruines qu'elle fait, comme le poème lui-même,

(1) Fig. 105.

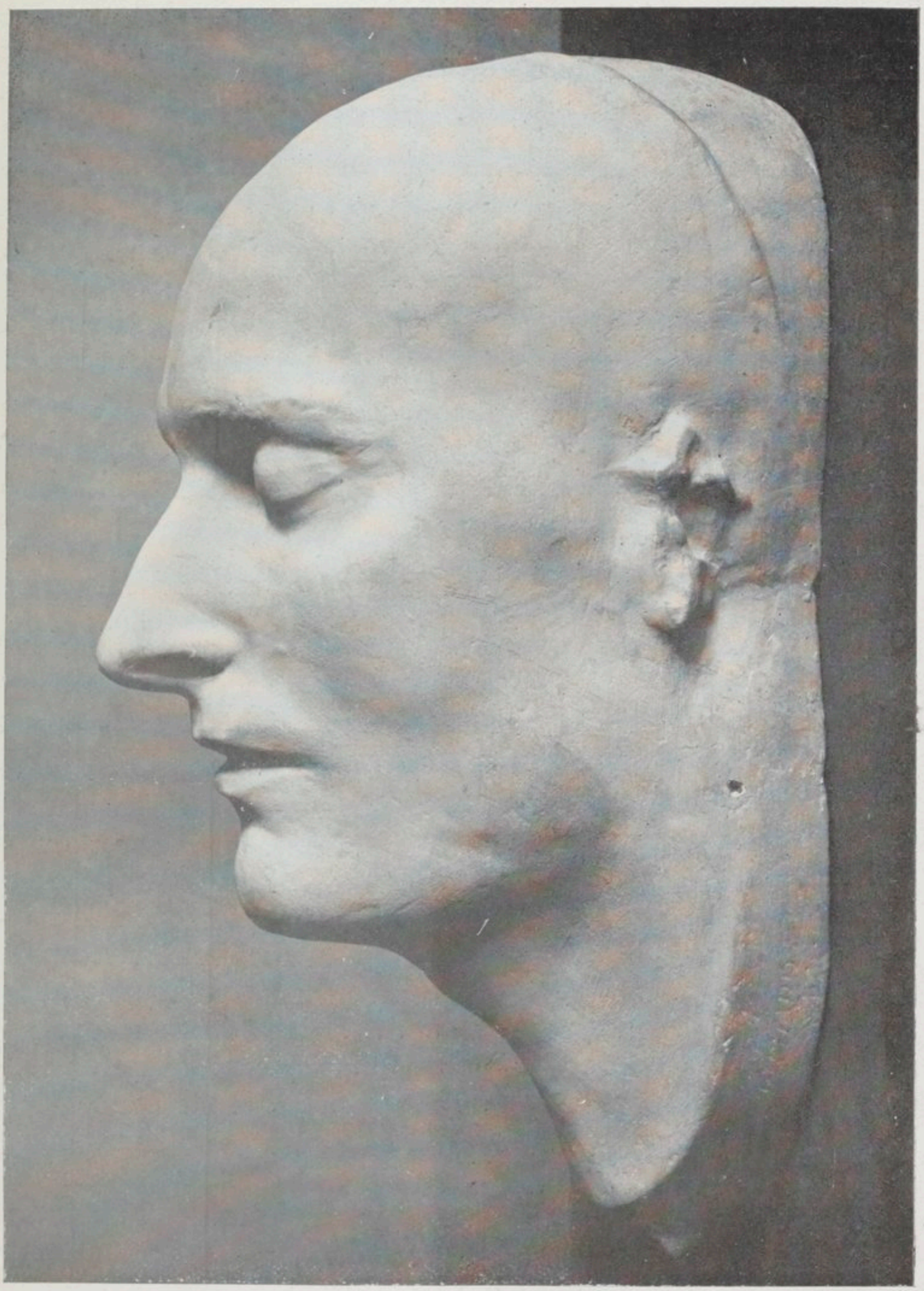


Fig. 105. Cl. Giraudon.

Visage de l'action

l'un et l'autre expression suprême, intensifiée et monstrueuse de la vie, dévastatrice et fécondante, mais nécessaire à en propager la formidable indifférence pour le maintien de l'illusion sans qui elle ne serait pas. Vous ne doutez pas, j'imagine, de cette action fécondante, vous qui avez entendu la tempête de la Sixtine, que Shakespeare a bercé dans la houle des mondes et qui avez senti la royauté du cœur de l'homme sur les choses dans la musique de Beethoven ou l'épopée de Balzac ? Mais si vous doutez de cette action dévastatrice, comptez les victimes de Phidias, qui furent et sont encore presque aussi nombreuses que les victimes de Jésus. Voyez dans quel état Michel-Ange a laissé son Italie, Rubens ses Flandres, Rembrandt sa Hollande. Le pays où de tels êtres sont venus semble ravagé, vidé de ses formes, condamné pour des siècles à la stérilité. Ils ont la puissance du feu. Ils ne laissent que des cendres. Mais les cendres constituent le plus riche des engrais.

Si la vie a un sens, c'est donc le sentiment artiste de l'homme qui le lui impose, par delà le Bien et le Mal, par delà le Beau et le Laid, par delà le Vrai et le Faux, en créant dans l'énergie de l'enthousiasme des formes spirituelles auxquelles la multitude se rallie d'autant plus facilement que ses maîtres infligent à ces formes une signification sentimentale pour lui en faciliter l'accès. Dût-il détruire, dût-il semer le désespoir pour atteindre l'une de ces formes, la sienne propre, le poète est celui qui ne cesse d'avoir confiance précisément parce qu'il ne s'attache à aucun port, ne se fixe sur aucune ancre, mais poursuit cette seule forme qui fuit à travers l'orage et se confond sans cesse avec l'éternel devenir. Il tente de substituer au désordre humain et naturel, qui le blessent, un ordre divin qu'il ne trouvera jamais, par bonheur pour sa confiance, l'ordre divin n'étant que l'adaptation définitive et par conséquent morte d'un homme définitif à un monde définitif. L'homme est condamné, par le jeu de son esprit même, à serrer le poing sur du granit et à sentir couler entre ses doigts du sable, mais c'est ce drame affreux qui constitue

précisément la majesté de son esprit. Hors cette illusion-là, il n'est qu'amour des ruines, respect découragé de ce qui meurt ou est mort, peur de mourir, peur de vivre. Les Grecs empilant des statues mutilées (1) par les Perses dans les travaux de terrassement du Parthénon de Périclès, me semblent avoir vécu le symbole de cette recherche ardente qui ne veut pas, qui ne peut pas, qui ne doit pas s'arrêter. Dans le mouvement général d'une humanité qui cherche à se survivre, chaque génération est une vague qui cherche à se survivre, chaque homme est une goutte d'eau qui cherche à se survivre, et c'est cela, peut-être, qui est le principal aspect de Dieu. Qui d'entre nous ne fait, par rapport à sa puissance propre, un effort géant pour durer un instant de plus, instant qu'il s'imagine riche de possibilités ? Le prêtre, en ouvrant au fidèle les portes de la vie éternelle, les ouvre à son propre espoir. Le conquérant et le législateur saisissent un lambeau de temps, qu'ils qualifient d'Histoire pour animer leur action. Le savant décrit un lambeau d'étendue où il inscrit une loi pour éterniser la sienne. La plus humble fille, par la maternité, croit s'emparer de l'avenir. Le paysan élargit la terre qu'il laissera derrière lui. L'imbécile se fait construire un mausolée. Erostrate brûle le temple. Le poète, qui tente d'incorporer la durée et l'espace à sa vie intérieure pour qu'ils se confondent en elle et passent ainsi, avec elle, dans la détermination future de l'intelligence et de la sensibilité des hommes n'est pas, sans doute, le moins illusionné d'entre eux. Mais il est possible — et probable — que son illusion soit la plus féconde et la plus noble de toutes, parce que sa réalisation oriente la réalité de l'esprit.

(1) Fig. 8.

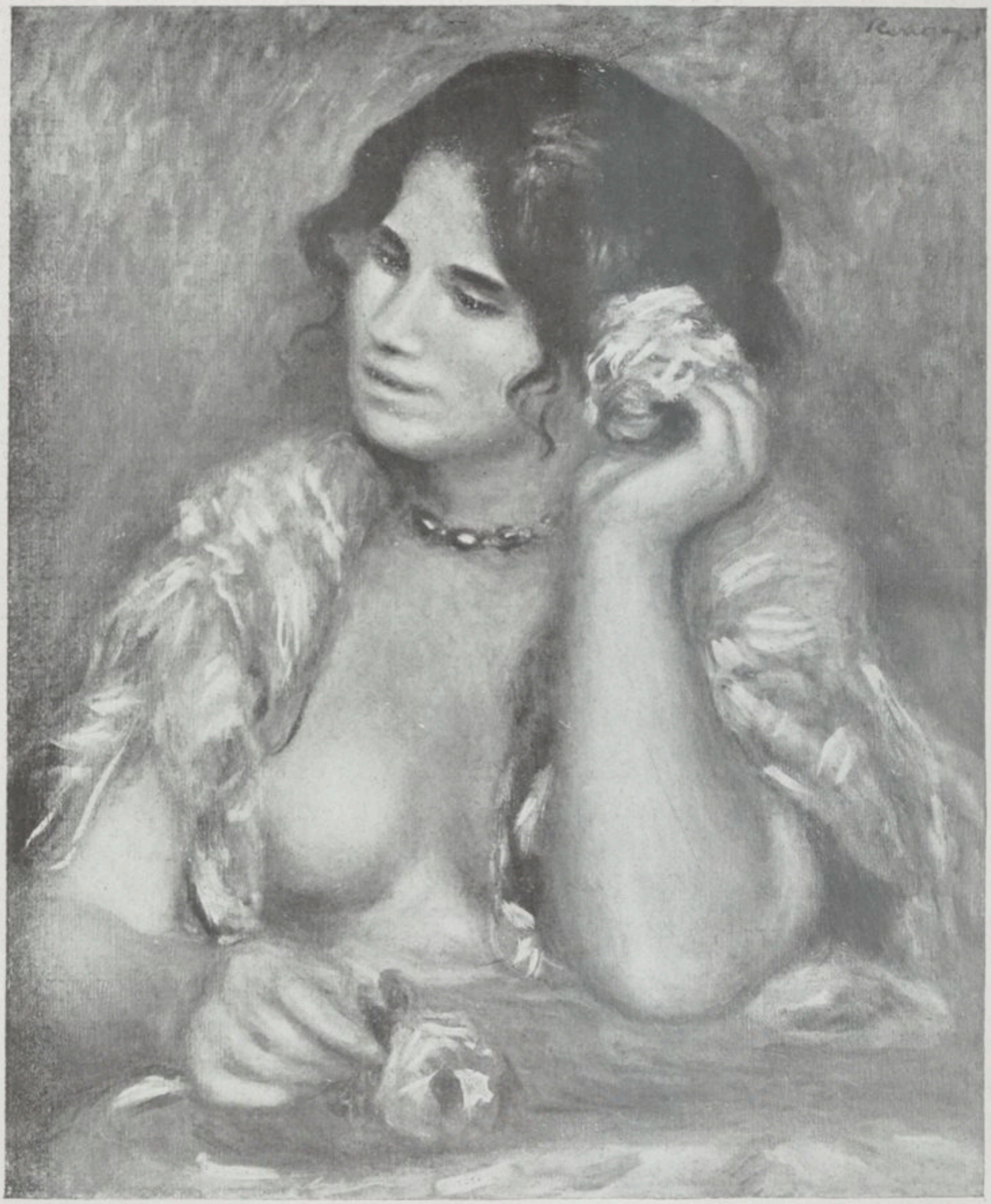
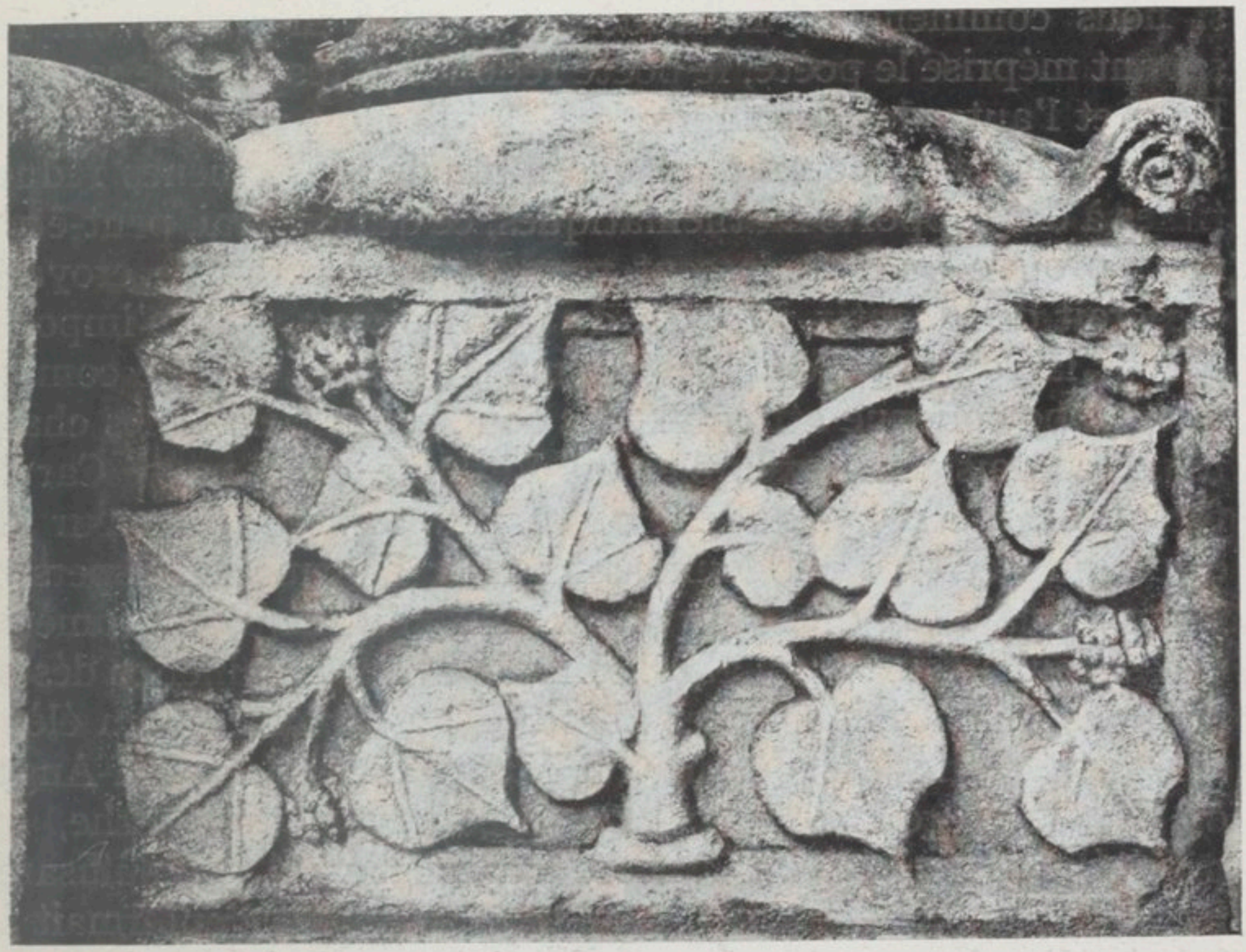


FIG. 105 *bis.*
(Renoir.)



(Chartres.) FIG. 106. Cl. Houvet.

POÉSIE DE LA CONNAISSANCE

I

Un pas de plus, et nous voici au seuil de la pensée de Baudelaire, où l'apparente antinomie entre l'art et la science est résolue en quelques mots : « *L'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle.* » Ce poète n'ignorait pas que le savant c'est le poète, et ce n'est pas la faute du savant, ni la faute du poète,

si nous commençons nous-mêmes à nous en apercevoir. Le savant méprise le poète, le poète redoute et respecte le savant. L'un et l'autre les yeux fermés. Celui-là n'est pas loin d'envisager le mystère comme un ensemble de phénomènes réductibles à des rapports mathématiques, ce qui est vrai, peut-être, mais prouve qu'il ne le sent pas. Et celui-ci, s'il le croyait, cesserait de le sentir. Je parle du poète-oiseau, posé n'importe où sur la route, ou dans les champs, ou dans la ville comme une harpe éolienne attendant les souffles du ciel, — les chanteurs anglais, par exemple, ou Verlaine chez nous. Car le tourment métaphysique n'habite pas toujours le cœur de ceux qui désirent passionnément fixer l'harmonie dispersée. Pour connaître le désespoir où précipite l'idée qu'un géomètre puisse seul atteindre un absolu illimité, pour dominer ce désespoir dès qu'on voit que cet absolu est à la portée d'un élève de mathématiques spéciales, il faut s'appeler Michel-Ange, ou Shakespeare, ou Pascal, ou Beethoven, ou Gœthe, ou précisément Baudelaire. Encore Pascal n'a-t-il pas suffisamment vécu pour vaincre l'angoisse obstinée où l'enfermait le besoin d'assigner à la vie une finalité morale intransigeante, et rejoindre ainsi Baudelaire sur les sommets du monde imaginaire où la plastique, la musique et la poésie tendent à s'associer à la mathématique dans l'ivresse d'une harmonie sans objet.

Je dis « tendent », car la géométrie ne pourrait, à mon sens, être vraiment « poésie pure », qu'en ne persistant pas hors du poète comme outil — Pascal eût dit comme « métier ». Elle n'atteint à la dignité de l'état poétique qu'en tant qu'instrument intuitif d'harmonies toujours en genèse, chez de très rares créateurs. Ce sont les formules géométriques rigoureusement appliquées qui ont conduit le décor et, par suite, l'architecture arabes à la mort (1). Elles nous mènent droit à un automatisme plus sévère que celui du manœuvre enfonçant un rivet toutes les trois secondes dans une plaque de fonte qui

(1) Fig. 114.

Fig. 107.

Le démiurge *(Lamarck.)*

passe mécaniquement devant lui. Nous avons tous connu au collège plusieurs pantins mathématiques bien réglés, et nous n'ignorons pas ce qu'ils sont devenus après leur stage obligatoire dans une école de l'État. Le drame de l'art se déroule en deçà, pour les poètes, au delà, pour les géomètres, de la géométrie proprement dite, quand bien même il tendrait sans cesse à une limite idéale extrême dont la conquête le noierait dans le nirvanisme de ses axiomes silencieux. Si nous descendions aux racines les plus profondes de nos mouvements spirituels, nous nous apercevrions que ni la géométrie, ni l'analyse, ni le calcul infinitésimal, qui nous donnent une impression de sécurité si parfaite, ne seraient sans Euclide, ni Descartes, ni Newton. Kepler ne nous a-t-il pas raconté comment certaines des circonstances les plus banales de sa vie lui permirent de pressentir et, en fin de compte, de formuler quelques-unes des lois qui ont fondé l'astronomie? Nous n'en sommes pas encore, sans doute, à déceler dans l'œuvre *personnelle* du grand géomètre ceux des événements de sa vie intérieure qui durent le conduire à l'invention géométrique, mais je défie toute intelligence éprise du langage des géomètres de ne pas vouer à Euclide, à Descartes, à Newton, à Kepler une gratitude passionnée. Ils ont, pour s'exprimer, imaginé des signes matériels et suggéré des images en qui la musique des sphères, les cadences et les volumes de l'espace ont pris une physionomie qu'ils n'avaient pas avant eux (1). J'ai dit ailleurs (2) que les harmonies mathématiques ne sont pas plus indépendantes du terrain moral où elles prennent l'essor que les constructions sensuelles des peintres et des musiciens. Einstein n'eût pu naître au siècle de Descartes, ni Descartes de nos jours. Une tragédie muette préside à l'élaboration des formules algé-

(1) La géométrie à quatre dimensions ne donne-t-elle pas à la pensée de Riemann et de Lobatchewski une forme *visible* très différente de celle que revêt la pensée d'Euclide, et le relativisme cosmique de la pensée d'Einstein n'obéit-il pas un à rythme très différent du rythme newtonien?

(2) *Histoire de l'Art.* t. IV, p. x.

briques les plus impartialement établies, et cette tragédie n'est pas la même dans chaque homme, dans chaque espèce, ni sous la pression des événements et des circonstances de toute époque ou milieu. La vérité géométrique pure, immuable et transmissible, n'est autre que le résidu de quelques grandes passions.

Baudelaire écrivait les lignes extraordinaires qui résolvent le conflit en remontant à ses sources, à peu près au moment où Claude Bernard publiait son *Introduction*. Un préjugé têtu obsédait, depuis trois siècles, l'esprit de l'Europe pour le dominer, puis peu à peu le modifier, et, selon moi, le trahir. Organisé par le cartésianisme, orienté vers une tyrannie croissante par ses conquêtes positives, il se dressait, vis-à-vis d'une moitié de l'âme humaine, — je veux dire sa faculté de sentir, d'imaginer, de créer des formes poétiques, — en adversaire irréductible, décidé à l'anéantir. M. Le Dantec a écrit là-dessus des choses tristes — ou joyeuses, du moins pour ceux qui ne pensent pas comme lui. Mais, avec cette ironie inconsciente que nous impose Dieu (1) pour sa revanche contre ceux qui s'efforcent de détruire son unité, après avoir décrété que l'art est aux antipodes de la science et que celle-ci se propose d'exterminer celui-là, il donnait de « la science » une définition dont l'art s'accommoderait à merveille : « Ce que nous appelons « les choses », ce sont les éléments de la description *humaine* du monde, et ces éléments dépendant, non seulement de la nature du monde, mais aussi de la nature de celui qui le décrit. » M. Le Dantec, par mégarde, avait-il lu Spinoza ?

Les efforts qu'on a faits pour rendre la cloison étanche ont convaincu tant de monde, qu'on peut se demander s'il ne s'agit pas là d'un de ces phénomènes de paresse intellectuelle collective que crée l'appétence mystique de telles fins immédiates dont s'impose l'utilité. Que l'art et la science traduisent, dans les régions superficielles de l'esprit, deux ordres d'activité

(1) Ou, si vous préférez, le dynamisme universel.

différents, le fait est d'une évidence telle qu'il se passe de démonstration. Mais que ces activités aboutissent à élever deux constructions intellectuelles qui ne se puissent accorder, je ne saurais le concevoir. La réduction à des rapports mathématiques ne suffit pas à définir la science, puisque la géologie, l'anatomie, la botanique, la biologie — sciences pourtant — sont irréductibles à ces rapports, et que la musique — art cependant — et probablement la peinture, s'y soumettent en fin de compte. Quant à l'autre argument de poids, qui rapporte au caractère personnel de l'art et impersonnel de la science leur soi-disant antagonisme, il accule Claude Bernard, affirmant, dans la même illustre *Introduction*, que la science varie et que l'art ne varie pas, à une contradiction flagrante : car l'impersonnel tend à la loi, qui s'efforce d'être invariable, et le personnel à l'opinion, qui ne cesse de varier.

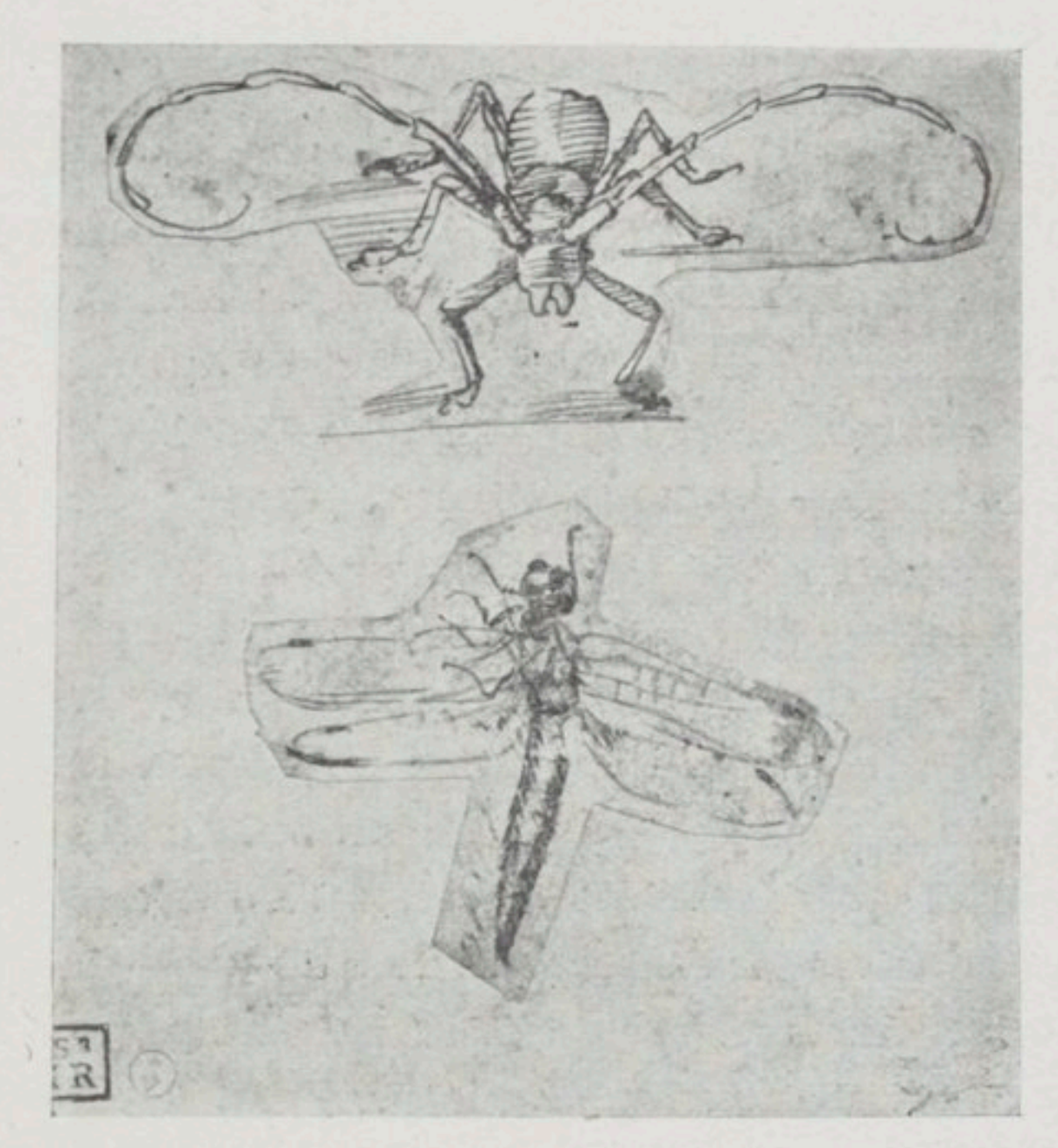


FIG. 108. Cl. Anderson.
ANATOMIE *(Vinci.)*

Ce qui est impersonnel, ce n'est pas l'esprit de la science, puisqu'elle est création de l'homme — et même, en dernière analyse, de quelques grandes personnalités : c'est son langage. Ce caractère la conditionne. Il assure sa transmission. Mais nous prenons peut-être pour « la science » un *état* de la science qui en détruirait les conquêtes, si l'un et l'autre persistaient à confondre leur destin. L'actuelle impersonnalité du langage de la science n'est peut-être qu'un échelon conquis sur la masse de l'inconnu par des besoins déterminés de la curiosité

intellectuelle qu'il a fallu limiter de partout, spécialiser et définir pour assurer leur efficacité. Les mathématiques, par exemple, — dont on doute aujourd'hui qu'elles soient une science et qui ne sont probablement qu'une façon précise de parler, ou mieux de rêver — les mathématiques adoptaient automatiquement, il y a deux siècles, vis-à-vis des sciences naturelles, une attitude à peu près analogue à celle que la science en général affecte aujourd'hui vis-à-vis de l'art. Ce qui n'interdit pas de supposer que l'art parvienne un jour à conquérir quelque instrument impersonnel en présence duquel la personnalité du sculpteur ou du peintre gardera la même importance que la personnalité du savant armé du symbole algébrique, de la balance, du microscope ou du creuset. Le cinématographe offre déjà l'exemple d'un art à son aube, où des moyens mécaniques révèlent cependant — et avec un accent extraordinaire — la personnalité du metteur en scène et de l'acteur. Le plus rigoureux partisan de l'impersonnalité de la

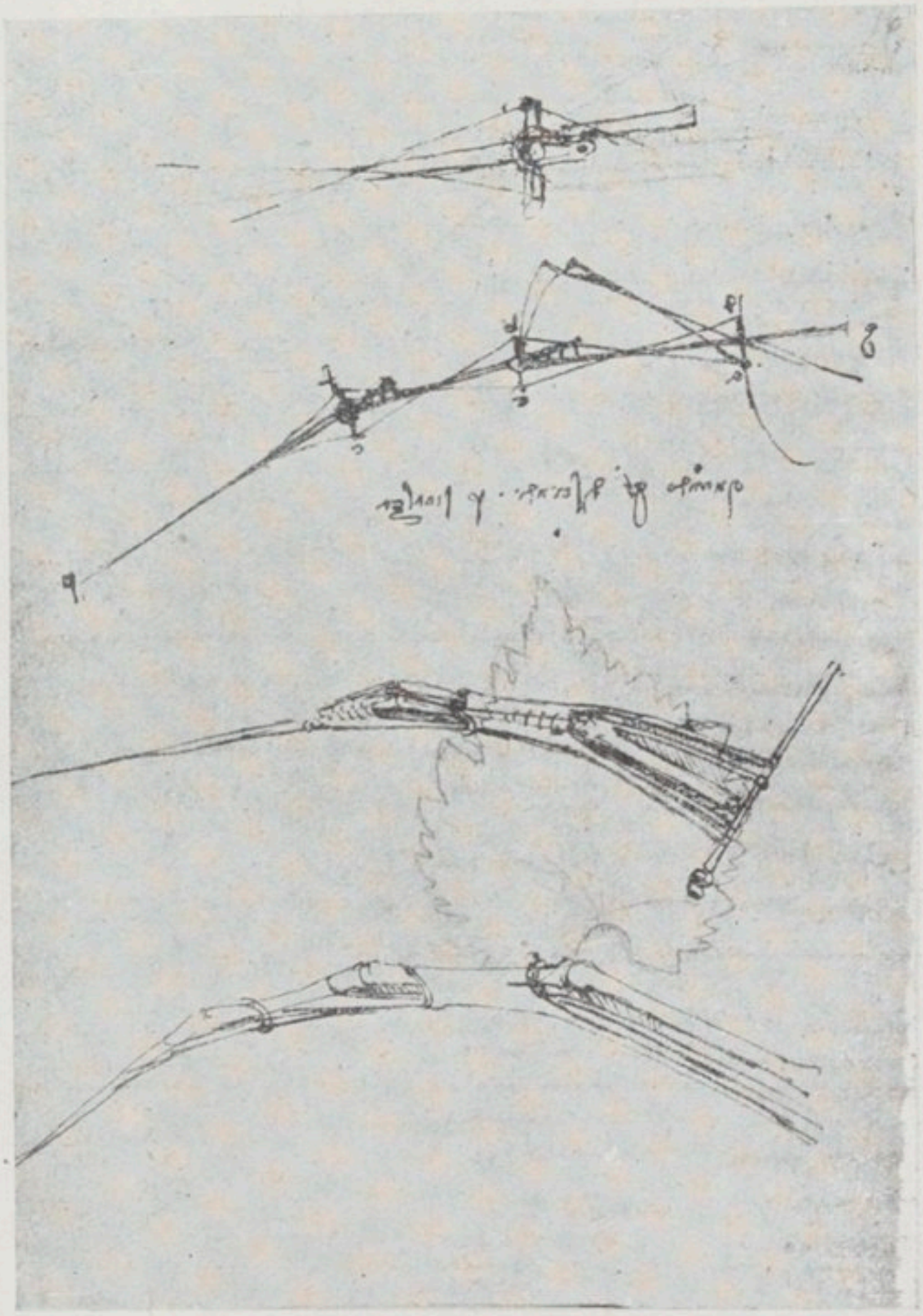


FIG. 109. Cl. Giraudon.
VOL DES OISEAUX *(Vinci.)*

science n'en sait, au fond, pas plus que moi — et moins que François Villon sans doute — sur la fin que poursuit notre unanime exploration du monde, qui n'est peut-être que curiosité de l'utile, outil d'adaptation ou même jeu incorporant peu à peu ses constatations et ses créations enivrées à l'incessant devenir, — en tous cas passion commune à l'artiste et au savant. La science, pas plus que l'art — et moins que lui, j'imagine — n'atteint « la chose en soi ». Elle établit, entre « les choses », des rapports. La faculté de choisir, d'abord, de généraliser ensuite, charpente seule en profondeur notre action intellectuelle, quels que soient par ailleurs les éléments de son enquête et ses modes d'expression. La science, comme l'art, n'est qu'un système d'illusion, c'est-à-dire de conquête.

C'est dans un domaine supérieur à celui de la science littérale et transmissible que l'art et la science affirment un accord toujours en genèse. Aux divers points où la science, parvenue à la limite de ses constatations, se retrouve au bord de l'inconnu qui recule devant elle, c'est l'art qui s'offre à elle pour saisir des intuitions nouvelles où d'autres constatations prennent leur ligne de départ. Les grandes hypothèses scientifiques, la gravitation, le transformisme, l'atomisme, si fécondes au point de vue des résultats, si propres à provoquer des expériences créatrices et à amorcer d'autres hypothèses, ne sont pas plus démontrables que l'art par l'expérimentation. Elles sont d'ordre poétique, comme la mathématique transcendante qui n'a rien à voir avec l'expérience et joue librement tout entière hors du domaine des faits. Or, qu'est-ce que la poésie, sinon l'intuition du possible ? Où prend-on que Newton soit si loin de Rembrandt, si l'on voit bien l'abîme qui sépare de Newton les astronomes ses élèves qui n'ont pas su manier aussi subtilement que lui sa méthode impersonnelle, ou, de Rembrandt, les peintres ses élèves qui l'imitent exactement sans pénétrer jamais sa personnelle vertu ? Imagine-t-on d'autre part un poète dépourvu de l'outil de la connaissance, de cette intimité sanglante qui l'unit à l'objet de son désir,

lui fait pour ainsi dire savourer du doigt la qualité spéciale de la pierre et de l'argile, toucher de l'œil les passages de la lumière à l'ombre, construire par l'intelligence éprise les bruits et les rumeurs qui l'atteignent confusément ?

Il y a chez le poète autant de connaissances rigoureuses qu'il y en a chez le savant même, mais il ne les formule qu'implicitement, en donnant soudain corps à l'hypothèse fulgurante qui naît de leur lente assimilation : il se sert de l'objet pour se prouver son hypothèse. Il y a, chez le savant, autant d'intuition synthétique qu'il y en a chez le poète : il part de l'hypothèse pour se définir l'objet. Lamarck (1), illuminé par l'analogie qu'il constate entre les formes universelles, affirme leur unité originelle, et délègue à Geoffroy Saint-Hilaire, à Darwin, à Huxley, à Spencer, à Haeckel, à Cope, à Samuel Butler, à Bergson, à l'interminable avenir, le soin d'en poursuivre la preuve de forme en forme, du protozoaire à l'esprit. Rubens s'empare de ces formes partout dispersées pour résumer l'analogie universelle dans un espace susceptible d'être embrassé d'un regard. Newton poursuit les courbes musicales de son architecture intellectuelle jusqu'aux confins d'un univers même invisible, où il les appuie indestructiblement sur les corps matériels des astres et les orbes réels qu'ils tracent dans le ciel. Sébastien Bach les ramène aux

FIG. 110. Cl. Brogi.
ANATOMIE *(Michel-Ange.)*

(1) FIG. 107.

dimensions et à la durée d'un orchestre qui les trace dans le cœur. En dehors des êtres de cette taille, qui ne sont pas très nombreux, en dehors de l'instinct de quelques multitudes illustres qui ont donné aux rochers et édifié sur le désert la forme de leur illusion, je ne vois que matériaux réunis loyalement par le broyeur de couleurs et le biologiste, par le luthier et le géomètre, par le chimiste et le maçon. Michel-Ange est un bien autre savant, Laplace un bien autre poète que tel professeur très érudit ou très sensible de telle faculté des sciences ou de telle école des Beaux-Arts. L'intuition a ses certitudes que la preuve ne connaît pas.

II

Les Italiens du XIVe, du XVe, du XVIe siècle même, responsables pourtant, avant tous les autres peuples d'Europe, de la rupture de l'unité spirituelle du moyen âge, ont senti le danger de l'aventure où ils entraînaient l'intelligence déterminée à séparer de l'art la science pour forger l'arme nécessaire à l'esprit européen. A part quelques platoniciens insoucieux d'ébranler la charpente de la connaissance pratique, et que Vinci ne pouvait souffrir, c'est un effort tendu, désespéré, constant, de maintenir les conquêtes de l'intuition dans les cadres de la technique la plus stricte et de la science la plus exacte, pour empêcher un divorce momentanément inévitable et reconstituer dans la raison l'unité perdue de la foi. Une tendance à peu près unanime se manifeste chez eux, de transformer en connaissances expérimentales et transmissibles, non seulement l'architecture, mais la sculpture, la fresque, et jusqu'à la peinture de chevalet. On sait de reste qu'Uccello, Brunelleschi, L.-B. Alberti, Verrocchio, Piero della Francesca passent leur temps à résoudre des problèmes

de perspective (1) et de géométrie dont ils tentent d'appliquer les solutions à la composition rigoureuse de leurs charpentes ou de leurs tableaux. Qu'ils écrivent des traités de perspective, d'arithmétique, de géométrie, de mécanique, de géodésie en même temps que des traités d'architecture et de peinture où ils poursuivent avec obstination la concentration des moyens de la connaissance dans la même vue systématique et rationnelle qui pourra les réunir à toutes les formes d'expression. Que Vinci, Signorelli, Michel-Ange (2), Cellini, sont des anatomistes passionnés de dissections sur le cadavre, et dessinent d'après nature des muscles, des os, des viscères, des réseaux d'artères et de nerfs. Que Vinci, qui écrit un ouvrage sur l'anatomie humaine, un autre sur l'anatomie chevaline, poursuit l'étude de l'analogie universelle sur les nervures des feuilles, les membranes des insectes, les ailes déployées des

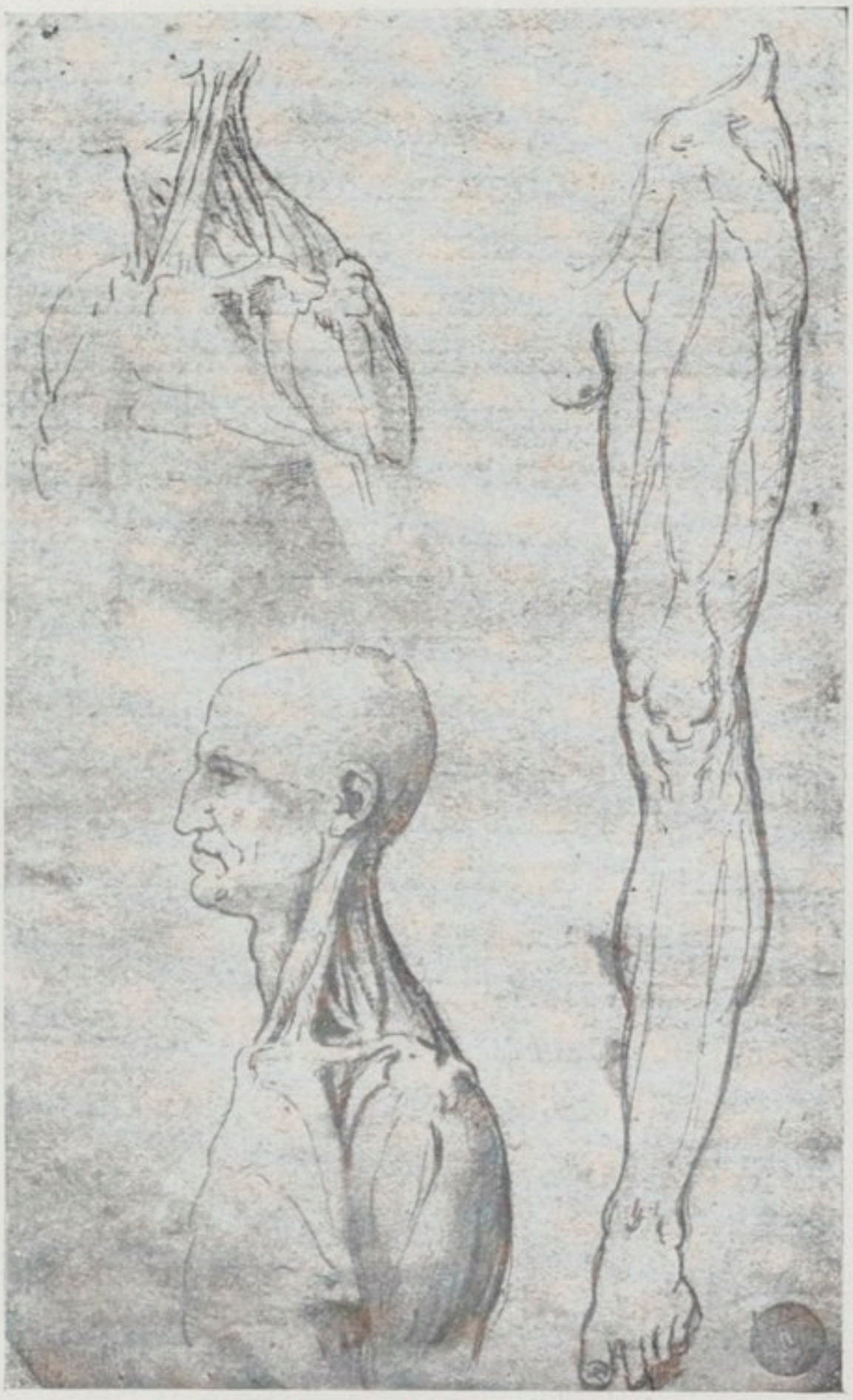


FIG. 111. Cl. Giraudon.
ANATOMIE (*Vinci.*)

(1) FIG. 110.
(2) FIG. 108, 111, 112.

chauves-souris et des oiseaux (3). Que le même Vinci ne considère la peinture que comme l'un des procédés de démonstration et de technique qui lui permettent de creuser des canaux, d'établir des écluses, de construire des machines et de fondre le métal. Et que d'ailleurs la plastique, sortant du grand foyer anonyme du moyen âge où le peintre et le sculpteur coudoyant le verrier, le plombier, le charpentier, le maçon, construisaient eux-mêmes leurs moules, leurs armatures, taillaient eux-mêmes leur marbre, leur granit, leur grès, préparaient eux-mêmes pour la fresque leur mortier et leur enduit, devait s'orienter naturellement vers une conception scientifique de sa mission. Le même phénomène apparaît en Allemagne, avec Dürer surtout, formé dans les ateliers de Nuremberg qui forgeaient le fer, martelaient le cuivre, polissaient le verre, travaillaient à la lime les rouages des montres et passaient leurs ressorts au laminoir. En France aussi, avec Jean Cousin, Palissy, quelques autres. Et l'on saisit sur le fait l'une des raisons profondes de cet art de la Renaissance qui prit, surtout à Florence, un caractère énervé, inquiet, torturé même, parce qu'il essayait en vain, à l'heure la plus bouillonnante qu'ait connue la passion humaine, de faire entrer les bonds du cœur et la fièvre de l'intelligence en des rythmes qui s'efforçaient d'obéir aux lois des mouvements articulés étudiés sur le squelette et de l'ordre spatial que la géométrie et l'astronomie établissaient. Le drame vécu par Michel-Ange tient tout entier dans cette lutte antithétique entre un cœur que les frontières du réel sont incapables de contenir et une science absolue qui tente de les fixer. Elle y parvient, d'ailleurs, pour la réalisation de l'un des plus inouïs entre les miracles de l'homme, mais du même coup précipite la civilisation entière, acharnée à la reproduire, dans un dualisme intellectuel encore plus tragique que le dualisme mystique où le drame chrétien avait grandi.

L'erreur capitale de la Renaissance, d'autre part si grande,

(3) Fig. 109.

est d'avoir cru, dans son enchantement unanime à découvrir la science, que l'art devait se subordonner à la science, alors que la science, il me semble, reprendrait toute sa vertu si l'on y voyait, au contraire, une dépendance de l'art ou plutôt, comme lui, un attribut du génie esthétique de l'homme cherchant à introduire dans l'univers, par ces deux moyens essentiels, un ordre dynamique incessamment poursuivi. La puissance du savant sera décuplée le jour où il comprendra la nature réelle de l'intuition poétique qui l'entraîne à conquérir le monde, comme la puissance de l'artiste se retrouvera entière et dix fois accrue le jour où sa conscience aura complètement assimilé les éléments de poésie et de mystère que la science y incorpore peu à peu. L'ordre chrétien à son sommet, — soit vers le XIIe siècle, — connaissait cette unité profonde, la science, infiniment plus avancée qu'on ne pense au moyen

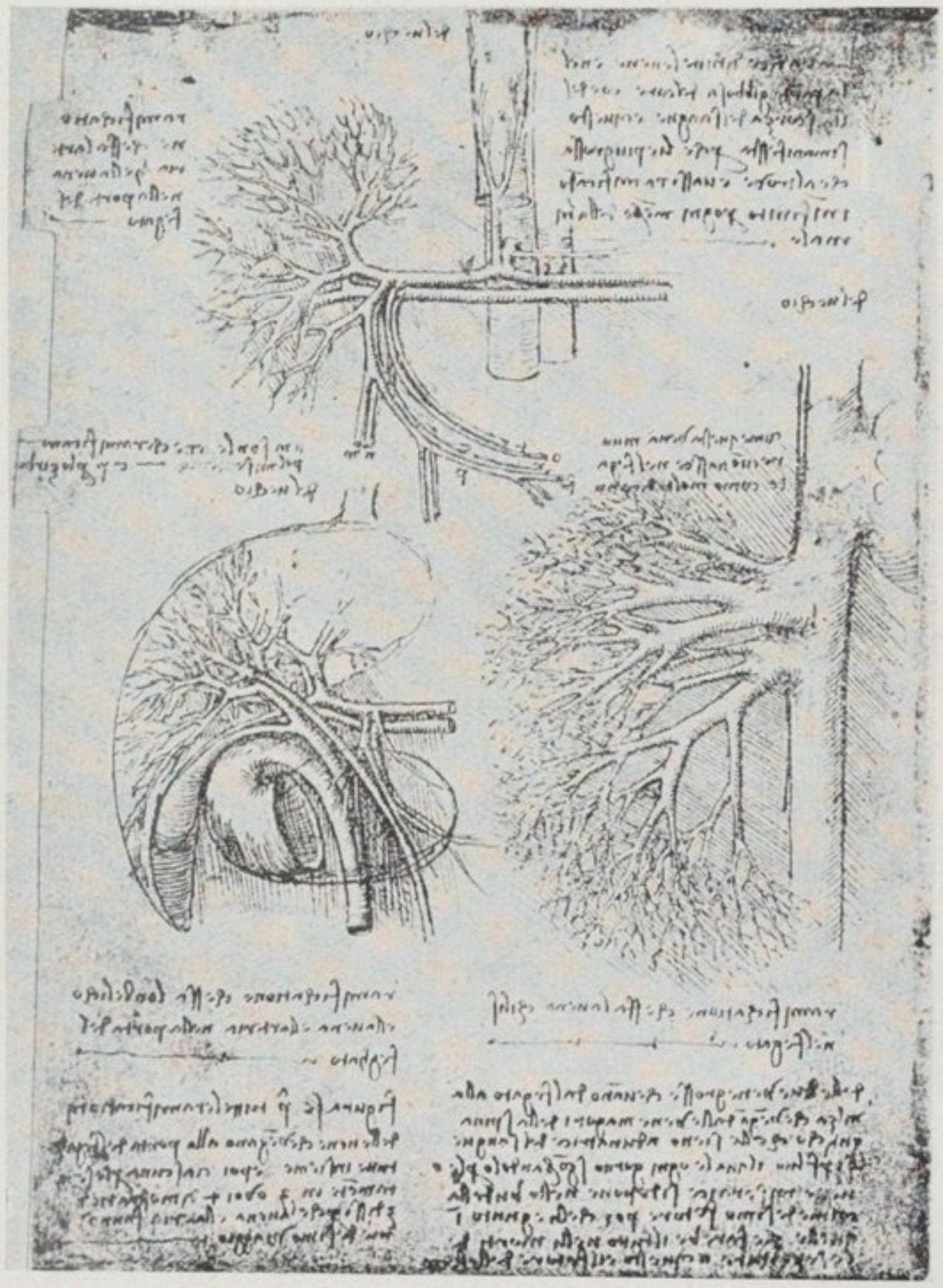


FIG. 112. Cl. Giraudon.
DESSINS ANATOMIQUES *(Vinci.)*

âge, mais usant d'autres méthodes qu'aujourd'hui, étant toute plongée dans la cathédrale à la fois rationaliste et vivante, où elle s'unissait par la sculpture et la verrière à l'art, comme elle image et moyen du symbolisme universel. Il est certain que les rythmes alternatifs de synthèse et d'analyse selon lesquels se présente l'Histoire dès qu'on cherche ses pulsations sous la surface des événements, sont en grande partie alimentés par l'association ou la dissociation des notions que nous prétendons depuis trois siècles séparer les unes des autres et qui semblent tendre aujourd'hui à se mettre de nouveau d'accord. Dans l'art égyptien tout entier, l'expression monumentale se confond avec le but utilitaire qui assigne aux Pyramides (1), par exemple, un rôle de triangulation. L'encyclopédie industrielle et agricole est écrite sur les mille plat-reliefs tout frémissants d'ailes battantes, de fleurs qui s'ouvrent, de seins qui naissent, tandis que l'hiéroglyphe incorpore le mystère de la pensée articulée à la forme animale ou végétale aussi rapprochée qu'il est possible de la stylisation géométrique. Il est probable que ce sont le géomètre et l'ingénieur qui édifient le temple. Il est probable qu'en Chaldée le prêtre-astronome est aussi le constructeur. La météorologie chinoise règle le symbolisme de toutes les constructions. L'art grec, jusqu'à Phidias, s'inspire d'une mythologie naturaliste et s'appuie sur une philosophie utilitaire auxquelles il doit sa cohésion, qu'il perd avec la pensée de Socrate, point de départ depuis lequel le poète Platon et le savant Aristote se tournent décidément le dos. Dans l'Inde, le panthéisme concilie la science hermétique des initiés et l'art fiévreux des multitudes dans la connaissance intuitive des rapports universels (2). Aux grands instants de l'art, la science est complètement dominée, et entraînée par lui dans

(1) Fig. 113.

(2) Les travaux contemporains du savant hindou Jagadir Chundra Bose ne tendent-ils pas à démontrer l'unité biologique de l'animal, de la plante et du minéral?

le mouvement triomphal d'une force de création qui l'englobe pour le bien de l'ordre lyrique unanime. Que cet ordre réside sous le front d'Apollon, dans le cœur de Jésus, dans le sang de Brahma ou sous la mamelle d'Isis, c'est toujours lui qui exprime l'unité de la connaissance divine dont la science et l'art sont les attributs. Quand l'art décline sous les coups de

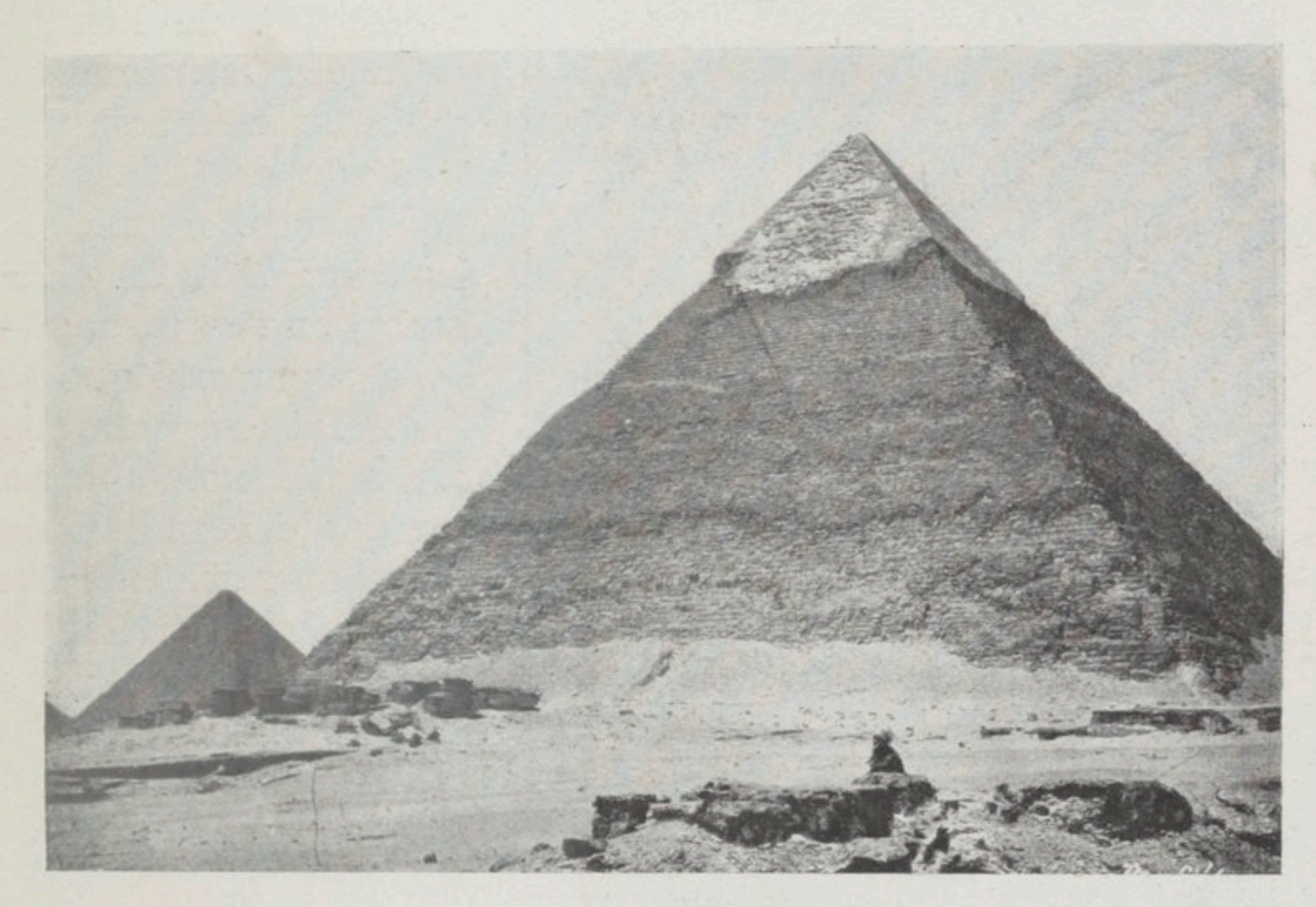


FIG. 113. (Cl. Bonfils.
PYRAMIDES

la critique ou sous le poids de la fatigue, la science, qui prend le dessus, entraîne à sa ruine le poème social précédemment imaginé. L'arabesque de l'Islam, ainsi, tend peu à peu et parvient à la longue, pour le malheur de l'art musulman tout entier, à entrer définitivement dans la forme géométrique dont elle joue désormais à l'infini jusqu'à en stériliser la vertu (1). Nous avons vu que c'est là précisément l'action des disciples

(1) FIG. 114.

de Socrate vis-à-vis de l'édifice grec. Nous avons vu que, malgré l'effort des Italiens, c'est l'action de leurs universalistes, incapables de réunir l'enthousiasme et la méthode ailleurs que dans quelques cerveaux, qui précipite la ruine du temple en s'efforçant de l'empêcher. La Renaissance, grâce au frein trop cassant du cartésianisme de France, entraînera les deux pôles du génie européen vers un désaccord progressif que la Révolution paraîtra rendre irrémédiable en brisant les corporations qui maintenaient, au moins dans l'artisanat, l'union de la technique impersonnelle et du lyrisme individuel. Au XIXe siècle, le divorce est consommé, l'art perdant pied de jour en jour, malgré l'héroïsme de quelques-uns, dans la prédication sentimentale, et la science, malgré ses incessantes et ses plus belles conquêtes, dans le positivisme le plus dégradant.

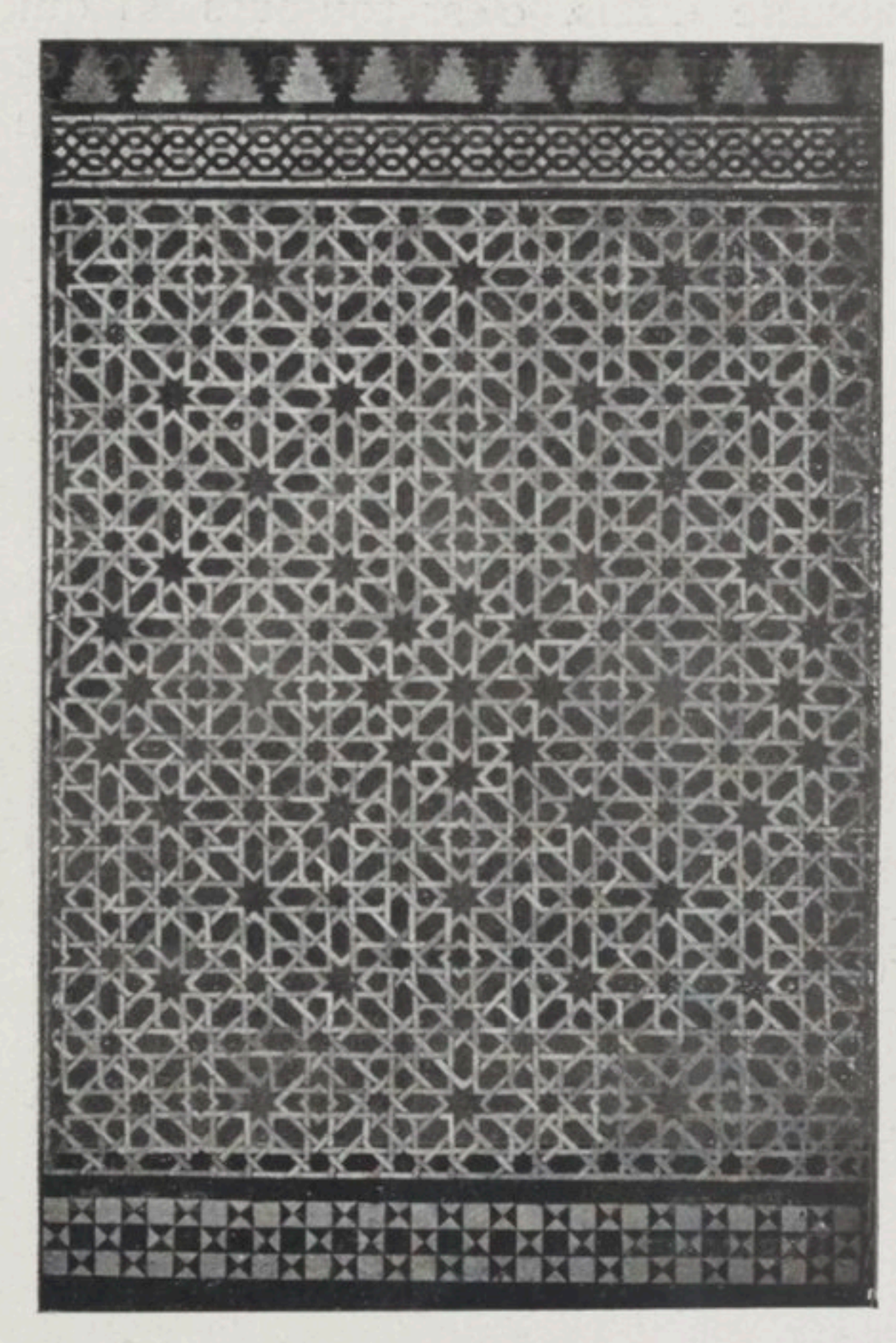


FIG. 114. Cl. Anderson.

ARABESQUE GÉOMÉTRIQUE *(Alcazar.)*

Par bonheur, au sein même du mouvement qui tentait, au XVIe siècle, surtout à Florence, d'enfermer l'art entier dans les cadres trop étroits d'une science statique en voie d'organisation, une conception dynamique du monde naissait

inaperçue. Elle tendait peu à peu à subordonner cette science, en apparence victorieuse, à la conquête du lyrisme indifférent à toutes fins immédiatement utiles qu'entreprenaient quelques esprits. Sentant, dans son instinct, l'unité chrétienne perdue, Venise introduisait dans l'armature rigide de l'art italien primitif une nouvelle circulation de forces spirituelles que la grande peinture allait organiser par Rubens, Rembrandt, Velasquez, Watteau, pour en confier l'achèvement à la musique allemande. Ce n'est pas par hasard que les plus grandes œuvres de Beethoven et la *Philosophie zoologique* de Lamarck sont contemporaines. La rencontre du poème symphonique organisé par les peintres et rendu plus sensible aux multitudes par les musiciens, et du poème biologique qui continue à se développer de nos jours, marque probablement le moment décisif où, la charpente ancienne étant décidément brisée par la chute des corporations, un noyau de force apparaît, capable de ramener à son attraction centrale la science et l'art écartés l'un de l'autre par la critique et la méthode qui avaient charge de réunir des matériaux après l'effondrement de l'édifice chrétien. Tout, à dater de ce jour, se fait passage, devenir, harmonie en formation des forces contradictoires. La forme, que les savants croyaient jusqu'ici pouvoir délimiter et décrire pour toujours sous tous ses aspects devient, comme le savaient, comme l'ont toujours su les poètes, une expression momentanée et fugitive d'un mouvement interne, instable, et cependant continu. La biologie et la mathématique se rencontrent dans ce concept où les avaient précédés la danse, la peinture et la musique, et d'où l'unité spirituelle, sans doute, est destinée à rejaillir.

III

Ainsi, l'homme n'a pas cessé, malgré l'apparition, après Phidias, de la critique grecque ouvrant l'enquête nécessaire au changement du rythme de sa marche, malgré la Renaissance poursuivant un but analogue, d'être environné d'un univers confus où le divin commence aux limites de la connaissance. L'art, la science, la philosophie, la règle sociale, tout est poésie à l'origine. Tout redevient poésie dès que la connaissance, après avoir saturé les esprits, est de nouveau forcée de faire appel à l'intuition synthétique pour forcer le cercle rigide que tout système crée fatalement quand il épuise sa vertu. L'expérience, presque toujours, sinon toujours, a confirmé les grandes synthèses lyriques dont elle n'a pu que déchirer le voile tissé de symboles. Elle brûle le charbon. Elle ne mord pas le diamant. Mais il est vrai qu'en brûlant le charbon, elle laisse un résidu de cendres si riche en matières nourricières qu'il ajoute, à chaque cycle, des feux nouveaux à la flamme de ce diamant. L'analyse grecque, ainsi, en ruinant les mythes

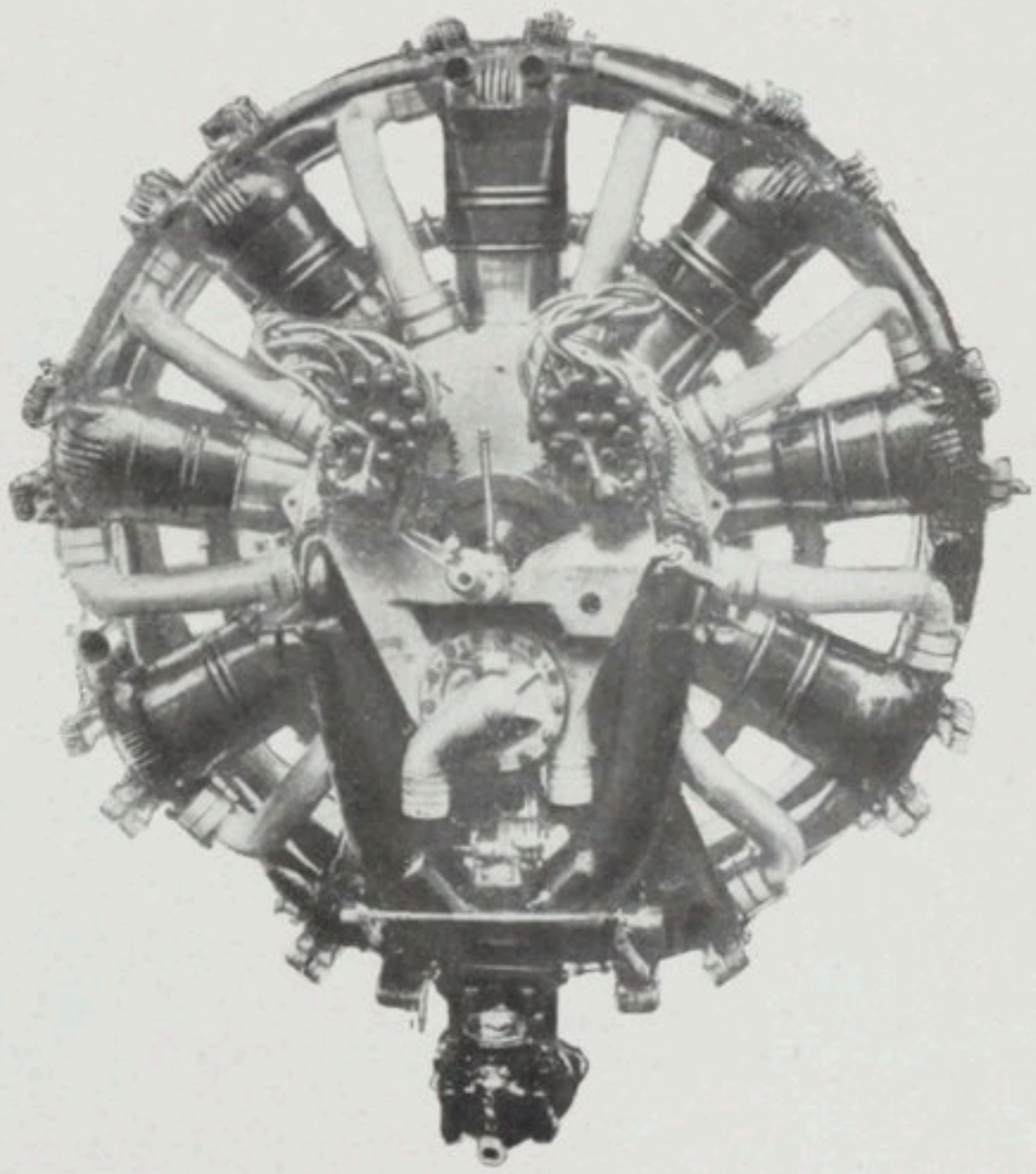
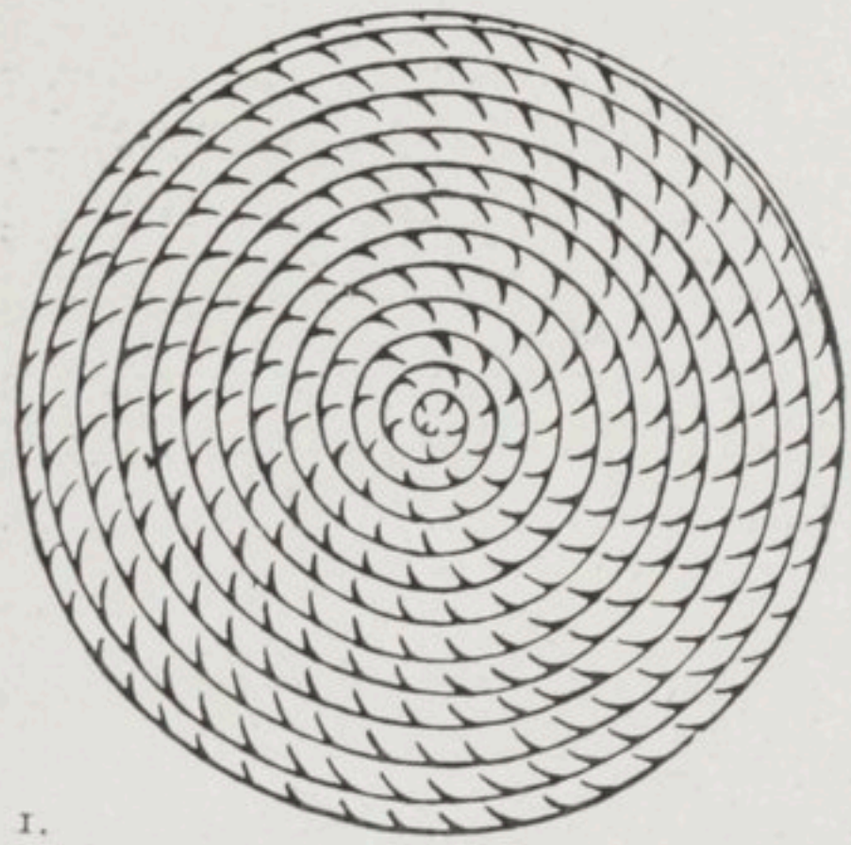


FIG. 115.
MOTEUR *(Cl. Vie aérienne.)*

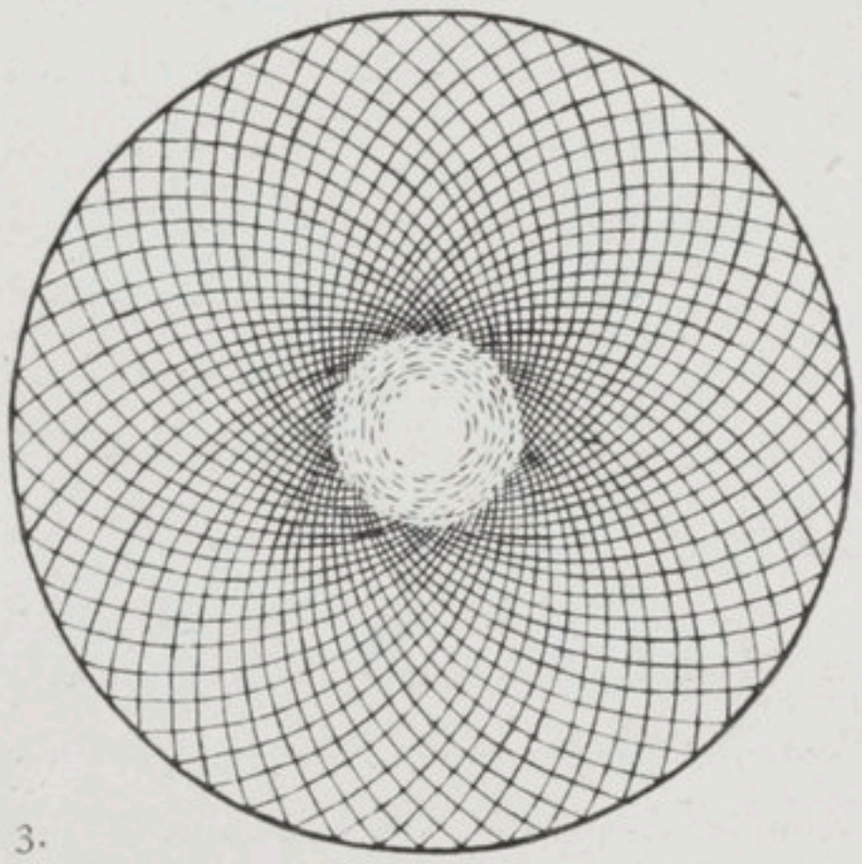
anciens, a précipité dans le foyer juif des faits, des sentiments, des formes innombrables qui ont permis au mythe chrétien de fleurir. L'analyse occidentale, en ruinant le mythe chrétien, a accumulé en nous de telles forces sans emploi que nous pouvons prévoir leur organisation prochaine sur un plan mystique quelconque, sous peine d'être broyés par elles si nous nous refusons à les utiliser.

La croyance, en effet, que la science moderne apportait le progrès moral ou même se confondait avec lui, a failli ruiner la confiance de l'homme en elle et conduire l'homme à briser l'idole nouvelle qui ne comblait pas son espoir. L'optimisme qui prend naissance dans la réaction sentimentale des faibles contre la cruauté des réalités sociales, représente toujours un danger redoutable pour l'effort civilisateur — j'entends l'effort d'organiser des illusions, des symboles et des images et non celui qui voudrait moraliser à toute force l'homme au risque de le neutraliser. D'autre part, il est curieux de constater que l'esprit critique était parvenu, de nos jours, à confondre le fait de sa croissance avec ce qu'on appelle « la civilisation », — c'est-à-dire, pour presque tous, l'essor des applications de la science — alors que de tous temps, bien au contraire, il est apparu au déclin des civilisations successives qu'il a contribué plus qu'aucune autre force au monde à renverser. La notion de progrès, vulgarisée par la science, et confondue avec le développement évident du bien-être général, a répandu l'idée qu'elle allait enfin apporter la réalité du bonheur, comme si le bonheur pouvait être autre chose qu'un état d'équilibre instable, comme si la science n'avait pas eu pour premier effet de rompre cet équilibre et d'éclairer cruellement les recoins de nos illusions. Comme si elle avait supprimé d'un coup de baguette l'analyse intérieure, le drame de l'amour et la conscience de la mort, qu'elle a creusés, au contraire, en multipliant les moyens d'échange et les termes de comparaison. Il est remarquable de constater que les mythes cruels de l'Inde, de la Syrie, de la Judée ou de la Grèce n'ont pas semé plus de désespoir dans le monde que les mythes consolants du



1.

2.



3.

FIG. 116.
STÉRÉODYNAMIQUE DE LA VIE
1. Nummulite *(Spirale d'Archimède)*.
2. Ammonite fossile.
3. Orbitoïde *(Spirales logarithmiques)*.
(in Lartigue : *Lettres à l'Académie des Sciences*. Doin, éd.)

Bouddhisme, du Christianisme, de l'Islamisme ou de la religion humanitaire d'aujourd'hui, dont la science constitue le mythe central. Le développement impitoyable de la science (1), cette mécanisation universelle, fatale comme la course d'un astre et que l'homme, le voudrait-il, ne peut plus arrêter, dépasse peut-être en férocité, non seulement à cause des êtres qu'il broie dans l'industrie ou la guerre, mais surtout à cause de sa progression géométrique entraînant les intelligences dans un tourbillon dont la vitesse s'accroît, les symboles mystiques les plus sanglants de la Phénicie ou du Mexique. Tout changement d'idole se traduit, aussi bien dans les consciences individuelles que dans les réalités sociales, par le meurtre et la douleur.

La notion de progrès, toujours mortelle pour l'art, et à qui l'art hellénique notamment, et l'art renaissant ont dû leur décadence rapide pour avoir confondu l'idée d'expression avec l'idée de perfection, ne peut se maintenir sur le ter-

(1) FIG. 115.

rain scientifique qu'à condition de s'appliquer au développement du machinisme et à la volonté d'établir sur ce machinisme la domination de l'homme, qui en reste la victime jusqu'ici. Le jour où il tiendra solidement en main cette arme nouvelle, s'il peut d'abord rétablir, du plus terrible effort que Dieu lui ait demandé, son équilibre rompu par la trop brusque invasion des applications de la science, ce jour-là il pourra prétendre, non pas à reprendre sa route vers un progrès indéfini, mais à réaliser de son intelligence une nouvelle forme où l'art retrouvera ses droits. Il apparaît de plus en plus que la science, sans modifier les profondeurs de l'homme, est en train de renouveler de fond en comble les prétextes de son illusion. Les Italiens, certes, l'avaient senti. Leur art n'eût rien été si leur science de géomètres, d'anatomistes, de techniciens, ne leur avait offert l'occasion d'un enthousiasme nouveau, beaucoup plutôt qu'une fin rigoureuse et froidement contemplée à atteindre. Piero della Francesca, Uccello eussent-ils, sans leur amour passionné pour la géométrie, découvert dans la structure humaine, l'un ces formes monumentales, ces crânes sphériques, ces visages purs et solides, ces torses, ces membres pareils à des colonnes, toute cette majesté formidable qui fait songer à un peuple de dieux descendus dans la prière et la lutte, l'autre ces rythmes durs qui non seulement retentissent dans la force des gestes et la masse des groupes en action, mais dans les sombres harmonies, noires et rouges, où se retrouvent la rectitude et la force du calcul (1) ? Si Vinci n'avait pas appliqué une curiosité ardente à l'étude des insertions musculaires sur les os, des arborescences sur les élythres et les feuilles, des réseaux des veines sous la peau, ses dessins frémiraient-ils de cette animation à la fois précise et mystérieuse qui fait vibrer les surfaces vivantes comme sous la caresse continue de l'influx nerveux et du sang (2) ? Michel-Ange est hanté à tel point par sa propre science qu'il en arrive à la

(1) Fig. 141, 142.
(2) Fig. 108, 109, 111, 112.

haïr, comme un amour trop tyrannique qui tour à tour exalte au centuple ou anéantit notre puissance d'action... Il ne faut pas oublier ce que les sciences, au XVIe siècle, avaient de mystérieux et d'incertain. Elles faisaient partie du domaine divin de l'inconnu toujours renouvelable, elles n'avaient pas pris encore cette attitude arrêtée à laquelle leur dynamisme montant les arrache depuis quelque années, et dont la persistance eût risqué d'éteindre l'hypothèse aussi bien dans le cœur des poètes que dans le cerveau des savants. C'est dans ce dynamisme même, et non dans les applications chaque jour croissantes de la science, qu'il faut chercher sa poésie incomparable, où l'art peut se retremper.

Jamais plus qu'aujourd'hui le contact de l'esprit avec la réalité patiemment et méthodiquement scrutée n'avait imposé l'impression de cet élargissement infini et indéfini du mystère, qui rend à notre force lyrique son éternelle fraîcheur. En même temps que la mécanique et l'architecture industrielles travaillent à restituer à l'intelligence des artistes un squelette logique qui l'articule de toutes parts, les mille rapports nouveaux que crée la science, les mille rapports anciens qu'elle ruine placent l'esprit en face d'un univers inattendu et profondément émouvant. L'immense poésie du transformisme, après nous avoir révélé l'identité originelle des organismes répandus sur la terre et dans les eaux, a fait de la durée l'architecte spirituel de l'espace même, qui n'est sans doute qu'une de ses incarnations. Une métaphysique — je devrais dire une mythologie — en voie de formation constante, nous apprend que l'illusion spatiale entre, avec toutes ses conquêtes, dans un devenir sans cesse créateur où de rigoureux instruments scientifiques — le cinématographe par exemple — précipitent l'image en mouvement sous des aspects qui s'enchevêtrent comme des rythmes musicaux. L'opacité des formes disparaît, révélant par delà les surfaces les plus dnres et les volumes les plus denses qu'on croyait définis pour toujours, des formes qui s'enfoncent de plus en plus profondément dans le secret de la vie en voie d'élaboration. La distance n'existe plus,

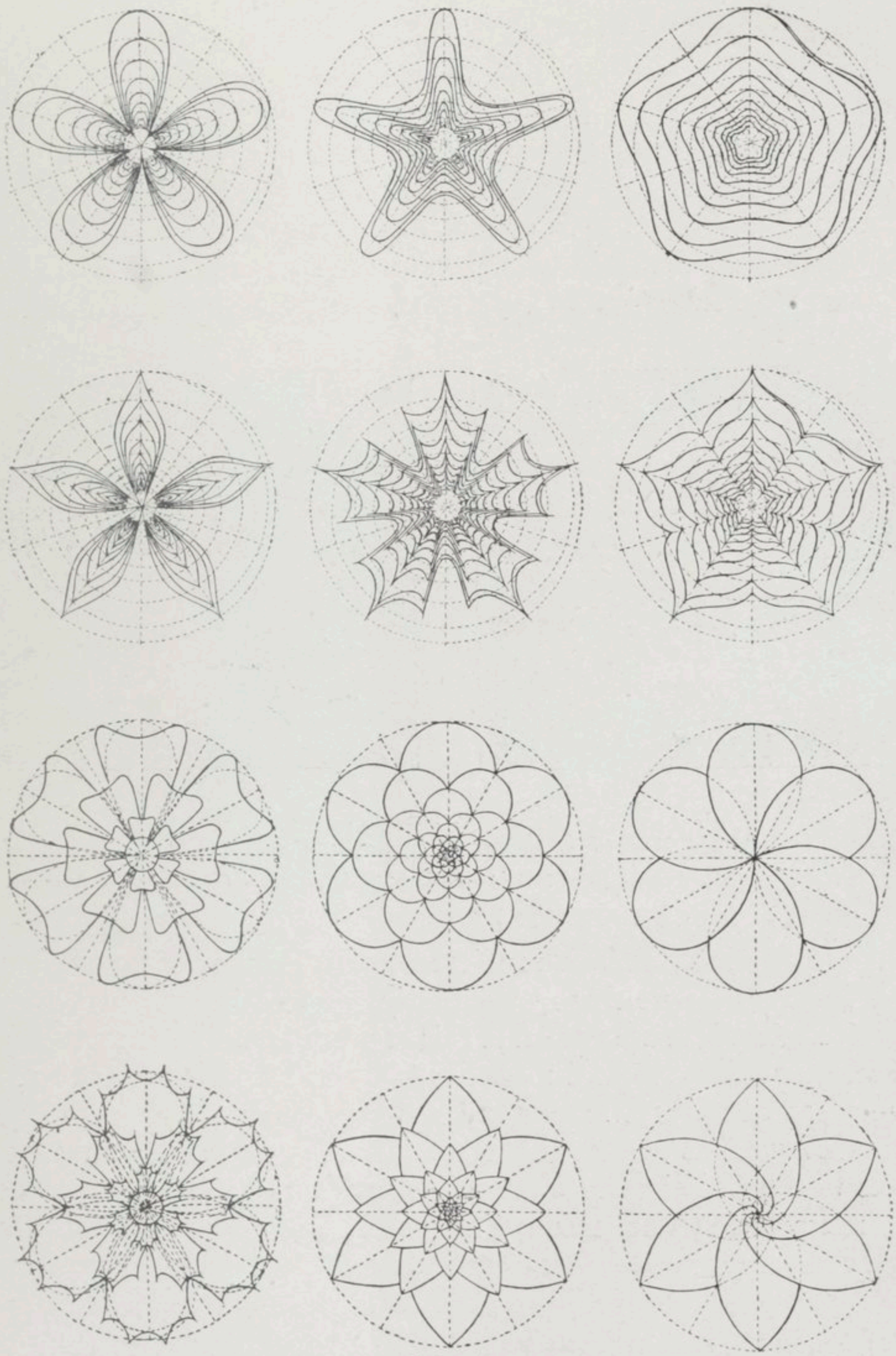
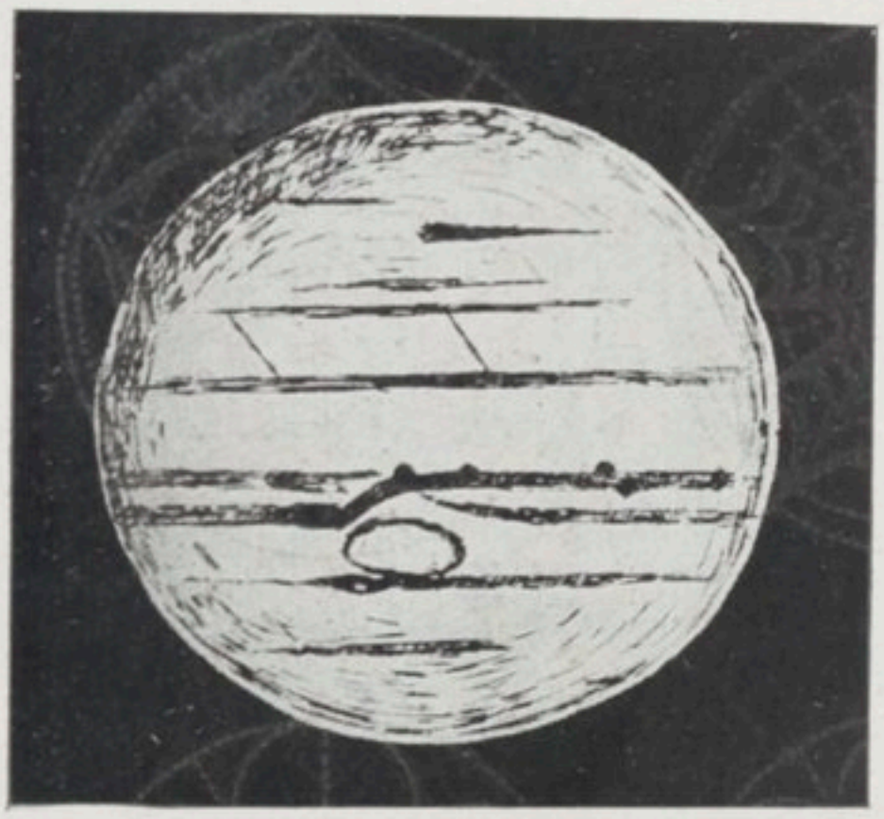


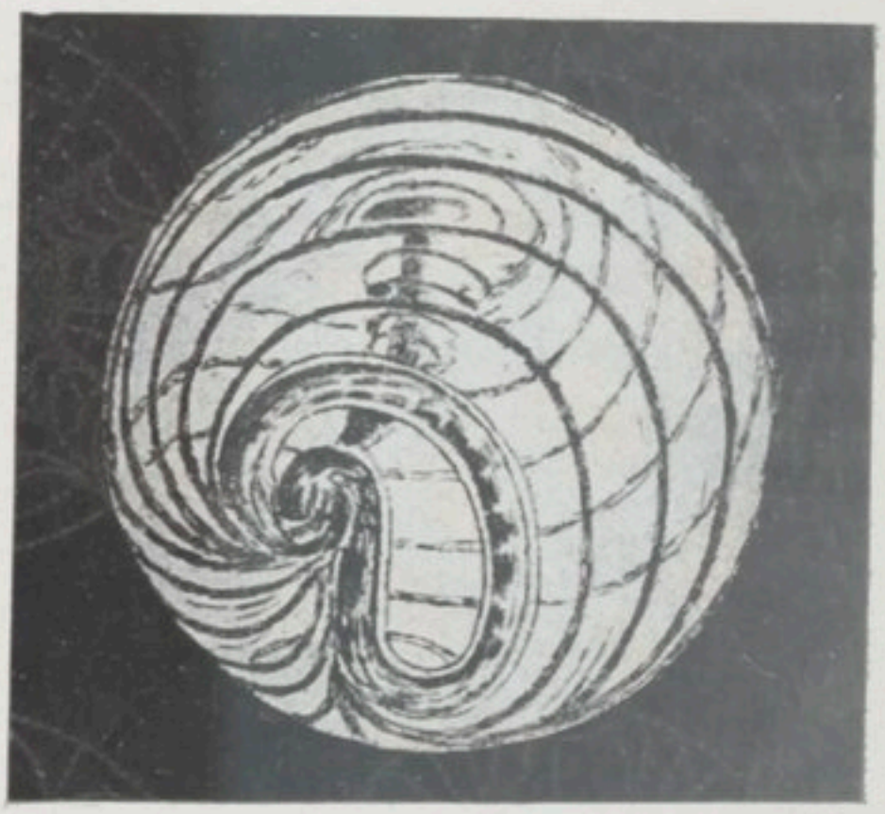
FIG. 117.

STÉRÉODYNAMIQUE DES FORMULES FLORALES

(in Lartigue : *Lettres à l'Académie des Sciences.* Doin, éd.)

puisque la pensée et la parole se transmettent instantanément d'un point quelconque de l'étendue à tous ses autres points. La psychologie objective révèle des labyrinthes moraux naguère comblés, ou plutôt masqués par la morale. Nous commençons à nous enivrer de cette idée que l'infiniment petit, obéissant à la gravitation, ouvre au dedans de nous à la danse des atomes le même abîme mécanique où le tourbillon des étoiles dépasse en étendue et en complexité les limites de l'intuition (1). Jamais, peut-être, un tel amas de





1. FIG. 118. 2.
ANALOGIES *(Tourbillons : 1. Jupiter. 2. Goutte d'eau.)*
D'après Leclère (in Lartigue. *Lettres à l'Académie des Sciences).*

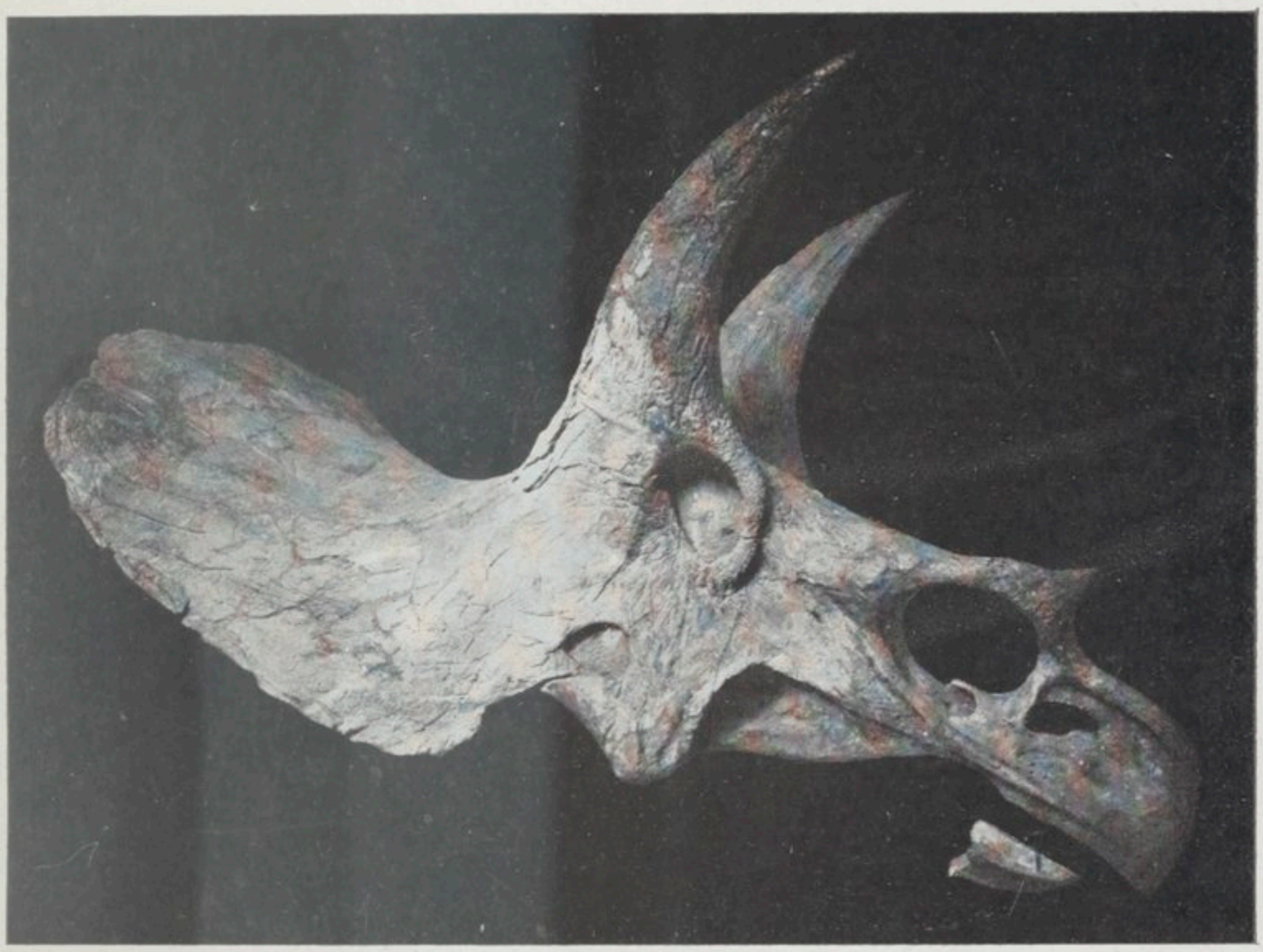
matière poétique ne s'était offert à notre ferveur. Et c'est dans une impression analogue, je pense, que résident périodiquement, en dernière analyse, à la fois le besoin candide, mais invincible, que nous avons du « progrès », et l'impérieux sentiment que l'art et la science, jaillissant des mêmes foyers, allant vers les mêmes destins, s'accordent, aux grandes minutes, dans une unité si étroite qu'on ne saurait en détruire l'un des éléments qu'en détruisant l'autre du même coup. Si l'ordre universel n'est pas d'essence morale, mais d'essence esthétique,

(1) FIG. 116, 117, 118.

comme je le crois, il semble que le seul progrès qui s'y puisse réaliser, c'est l'accroissement continu de la puissance de l'esprit à retrouver les sources vierges de ses émotions naturelles à travers les alluvions mêlées des sentiments surajoutés, des idées entassées, des sensations multipliées que superposent les générations et les siècles, et de donner à ces émotions naturelles la forme d'un organisme nouveau. L'effort qu'exige cette exploration semble de plus en plus pénible, sans doute, mais l'homme intérieur étant de plus en plus complexe, il est possible que cet effort lui pèse moins dans l'avenir que n'a pesé à son ancêtre celui de créer le feu, par exemple, ou la première hache de silex. En tout cas, c'est dans cet effort qu'est sa grandeur. Le monde vécût-il encore un milliard d'années que le poète, dans un milliard d'années, serait encore celui qui saura infliger à l'image qu'il se fera de lui-même, l'organisation qu'il établira dans les matériaux spirituels accumulés par la connaissance devant lui.

FIG. 118 *bis*.

ŒUF D'EPIORNIS.



(Triceratops.) FIG. 119.

LE CLAVIER

I

Ainsi, loin de se rétrécir, le clavier s'élargit sans cesse. Plus la complexité de l'esprit croît, plus les éléments de ses créations s'accumulent. Pour sa propre sauvegarde, il ne leur échappera pas. Il ne sera jamais suspendu dans le vide. Il se nourrit de plein, comme le feu d'huile ou de bois. Et le poète

a charge de lui fournir cet aliment. L'Histoire, la religion, la civilisation, la conquête de l'univers par l'homme, sa création pathétique de Dieu, tout n'est que poésie, c'est-à-dire incorporation à l'esprit de la matière qui le crée et qu'il recrée lui-même et transfigure dans un échange continu. Rien n'est concevable pour l'homme sans quelque support matériel. Rien ne l'atteint sans le secours de la matière. Non pas uniquement, sans doute, la matière visible, mais la matière sensible, le son, le mot, le symbole mathématique, l'idée insaisissable et informulable sans eux. Le verbe juif, le plus haut que je sache, a cru échapper à la loi, vaincre l'idole matérielle, s'en passer même. Erreur puérile. Il est idole, par sa sonorité, par les images qu'il évoque, par sa faculté de suspendre et de lâcher la foudre, d'ouvrir des sources dans le sable, d'ensevelir des villes sous les eaux. L'esprit n'est que rapports entre des éléments solides, organisation de ces éléments solides dans une harmonie continue dont l'amour est le mobile et l'intelligence le moyen. Il y a un échange constant entre la matière du monde que nous transformons immédiatement en esprit dès qu'elle nous touche, et l'esprit que nous nous représentons immédiatement en matière dès que nous en sommes touchés. Aucune religion éthique n'échappe à cette loi consolatrice. Ni la juive, nous l'avons vu. Ni la chrétienne, bâtie sur le double socle infrangible du poème évangélique et de la logique grecque forgée par les géomètres et élevant l'édifice catholique, sensible jusque dans les fruits, les légumes, les bêtes, les charrues que la pierre ardente saisit. Ni la bouddhique, si largement répandue sur l'Asie par une marée de granit toute fermentante et grouillante d'images où se fixent jusqu'aux odeurs. Ni même l'islamique, la plus pure cependant, dont l'esprit plane avec la voûte des mosquées, combine un contre-point muet avec le jeu des arabesques, fuse des âmes avec l'élan des minarets d'où il retombe dans les âmes avec la psalmodie rythmique des prières. La dualité apparente de la matière et de l'esprit ne nous atteint jamais, et jamais même ne révèle leurs antagonismes cruels que dans le sentiment tour à tour

enivrant et tragique d'une unité fondamentale où leurs sources, leurs moyens, leurs visages se rejoignent. Toutes les tentatives pour sortir de cette unité n'ont fait qu'y ramener l'intelligence par des chemins détournés. La forme la plus implacable des prétentions de l'esprit, l'ascétisme, aboutit à ruiner le corps pour démontrer le règne d'une indissolubilité d'essence que la débauche, la forme la plus implacable des prétentions de la

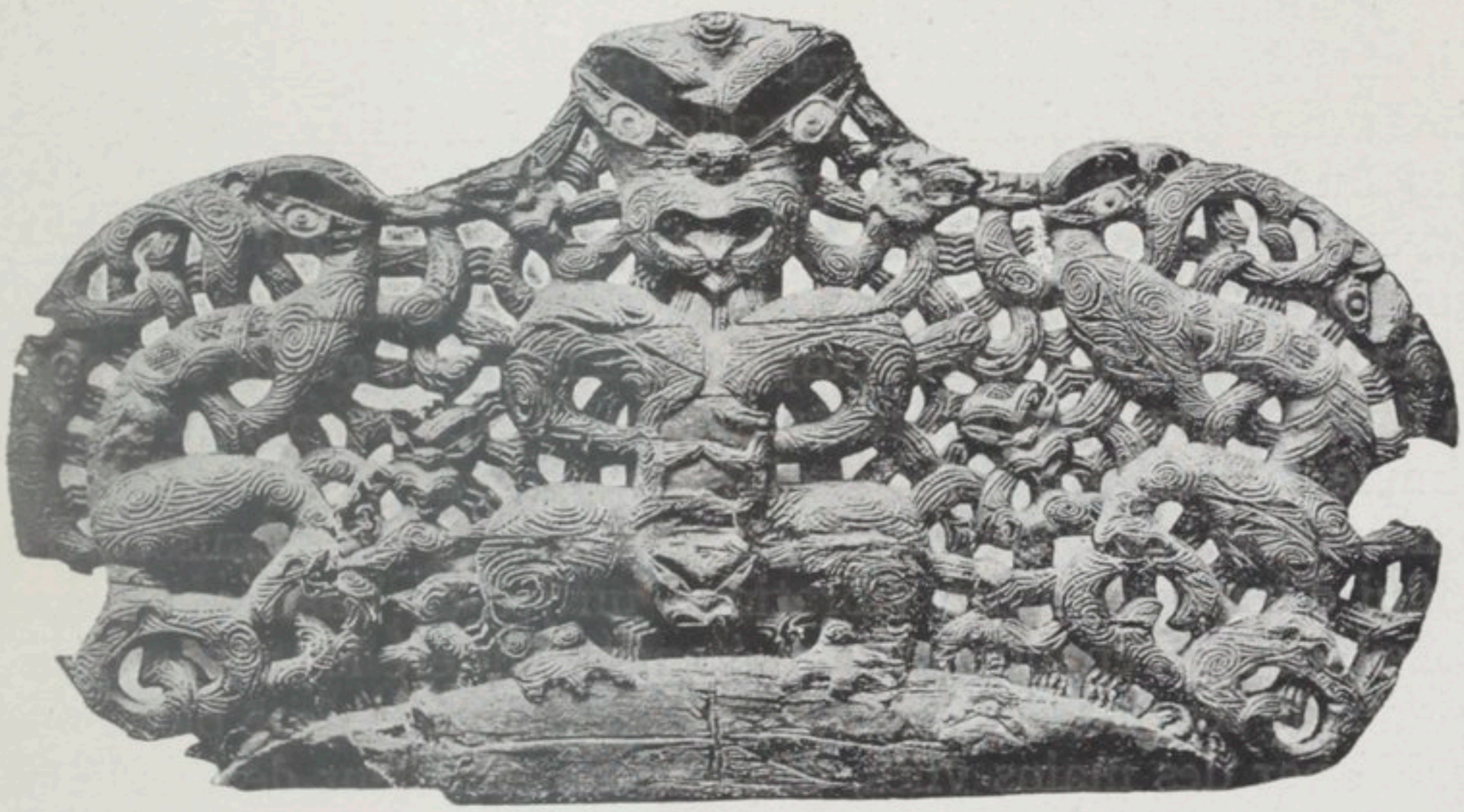


FIG. 120.

TRAVAIL DU BOIS *(Polynésie.)*

matière, trouve par des moyens qu'on s'imagine diamétralement opposés.

L'homme croit imiter les formes extérieures. Il n'en dégage que des rapports, des analogies, des mesures, des groupements de nombres et des valeurs qu'il ne peut communiquer qu'en les extériorisant. Sa victoire est au point précis, mais instable, où ce qu'il nomme son esprit rejoint l'esprit qui sourd des formes elles-mêmes dans un accord qu'il ne trouve jamais que pour la durée d'un éclair. Mystère ! Il faut, pour que cet éclair se produise, que la vie passée tout entière, et présente

du sculpteur, l'ivresse de ses sens dans la fraîcheur des eaux et des verdures, leur soif ou leur dégoût du sang, leur anxiété devant la femme, son amertume d'être méconnu et sa joie d'être compris, sa révolte contre les jougs, les œillères, les férules, son refus, son consentement à ce que la société, la patrie, le monde soient ce qu'ils sont, jusqu'à l'influence de l'air respiré et de l'aliment digéré sur sa santé, ses veilles, son sommeil, son humeur douce ou chagrine, passent dans chaque coup de son ciseau pour établir, au cœur même de la pierre, l'identité de son esprit avec les mouvements profonds qui déterminent ses surfaces, l'incidence de la lumière et le jeu des ombres sur elle, son grain, sa densité, sa sonorité, sa saveur. Il semble inconcevable, et il est simple, qu'un bronze noir prenne la tonicité sanglante de la chair, un marbre glacial et serré la fermeté pulpeuse du fruit, un granit compact la fluidité d'une eau courante. Il semble inconcevable, et il est simple, qu'un bloc de pierre informe, travaillé par des mains amoureuses, devienne une onde spirituelle, un frémissement infini d'impondérables vibrations, un jeu de nuances à peine sensibles qui répande sur son étendue entière les commandements de ses profondeurs muettes, ou que ce même bloc, travaillé par des mains viles, disperse sa splendeur de masse en des gestes disloqués, perde la qualité vivante de sa densité et de sa couleur naturelles et devienne incolore et creux, même si ces mains le peignent, même si elles s'acharnent à en accroître le poids. La nourriture spirituelle, comme l'autre, devient l'homme intérieur même, qui prête au produit de l'échange les qualités qu'il en reçoit.

On ne peut qu'assez mal se représenter, je pense, la profondeur des retentissements que la nature même de la matière, sa densité, sa dureté, le degré de résistance qu'elle oppose à l'outil, c'est-à-dire à la main, c'est-à-dire à l'intelligence, peut éveiller dans l'âme d'un artiste à travers les trente ou soixante ou cent générations qui l'ont travaillée avant lui. Comment le bois, si tendre, et qui se peut tailler en tous sens sans qu'un éclat s'en détache, ne donnerait-il pas à l'Allemand

ou au Polynésien (1) qui l'attaque et dont le couteau le pénètre au gré de ses impulsions sensuelles ou sentimentales, le goût des complications dans les méandres linéaires, des accidents pittoresques dans les surfaces, des enroulements, des volutes, des répétitions rythmiques ? Comment le basalte égyptien (2),

FIG. 121. FIG. 122. Cl. Giraudon.
TRAVAIL DE LA PIERRE *(France, XIIIe s.)*

si lent à user, berçant la méditation, au cours des longues heures de travail, à la surface de son onde, ne conditionnerait-il pas le goût des grands plans simplifiés qui se pénètrent l'un l'autre sans heurt ni cassure brusque, comme une musique muette dont l'œil ne peut interrompre les modulations sans

(1) FIG. 120.
(2) FIG. 27, 38, 173, 175, 197, 199.

fin ? Comment la pierre, moins tendre que le bois, moins dure que la roche primitive, et que le fer dégrossit facilement dans ses attaques décisives sur lesquelles il ne peut guère revenir, n'indiquerait-elle pas au Français ou à l'Hindou (1) la voie des saillies et des mouvements expressifs, à mi-chemin des impulsions immédiates et des grands systèmes immuables, pour traduire le drame humain dans ce qu'il a de plus général et de plus sensible à la fois ? De tout ainsi, entre la plus utilitaire des architectures où nos besoins permanents s'expriment par des articulations logiques amenant des surfaces franches et des membres continus, à la plus personnelle des peintures poursuivant, dans le jeu le plus complexe des reflets, des valeurs, des passages, la tragédie psychologique que le poète voit s'étendre, se replier, se dissimuler ou bondir au dedans de lui. Ce n'est pas par hasard que ce Florentin, chez qui le geste est le prolongement naturel d'une action patiemment et passionnément préparée, peint avec une espèce de violence, sur l'enduit des murs prompt à sécher, des tons sévères et des contours énergiques sur lesquels il s'interdit de revenir (2). Ou que ce Flamand matériel, nourri de bière et de viandes, cherche dans l'éclat fluide et fuyant de l'huile la correspondance sensuelle de ses visions riches, sonores, abondantes, mêlées et triturées comme la pâte grasse dans laquelle joue son pinceau (3). Ou que cet Allemand minutieux, juxtaposant ses sensations comme des objets choisis pour les confronter avec la plus vague et flottante des rêveries, penché en myope sur sa planche, entame le métal de cent traits entrecroisés dont il ne voit directement ni la couleur ni l'arabesque et d'où l'ombre et la lumière surgissent, comme à son insu (4). Ou que ce Chinois qui a mille fois copié à la loupe toutes les bestioles, toutes les herbes, toutes les rides de l'eau, oublie soudain l'univers extérieur pour peindre ses états d'âme, où tout ce

(1) Fig. 121, 122. — (2) Fig. 123.
(3) Fig. 28, 32, 66, 87, 96, 140.
(4) Fig. 73.

FIG. 123. Cl, Brogi.

LA FRESQUE *(Filippo Lippi.)*

qu'il sait si bien ne revient qu'en qualité de signes pour transmettre à la soie changeante, en harmonies fragiles comme le pollen, tremblantes comme la rosée, crissantes comme la neige, évanouies comme un parfum de fleur, la limpidité d'une aurore, le bourdonnement des étés, le cruel silence d'un hiver (1).

A chaque matière travaillée s'attache une volupté spéciale, qui correspond aux mouvements intimes de l'espèce et de l'individu. La beauté du métier se confond avec l'enivrement lyrique qui grandit à mesure que la forme arrache, en s'accusant de minute en minute, l'esprit au néant. Tel qui resterait insensible au travail du pouce dans la glaise, jouit de précipiter dans le moule l'étain et le cuivre en fusion. Tel ne sent pas la joie subtile de mêler des tons purs pour obtenir, dans le véhicule ondoyant et chatoyant de l'huile, les nuances imperceptibles où se lit l'aveu des passions, qui surveille avec ivresse, dans la cuisson lente de la terre, l'incorporation de la fraîcheur propre à cette feuille, de la profondeur veloutée propre à cette corolle, de l'éclat métallique propre au corselet de ce scarabée, à l'écaille de ce poisson. Nul n'a le droit d'intervenir entre le désir du poète et l'objet de ce désir, car lui-même ignore de quel amoncellement inouï d'atavismes obscurs, de correspondances fortuites, de souvenirs imprécis, de fatalités sensuelles, est issu l'éclair unique qui jaillit de leur choc.

Le poème de la matière sature à tel point notre chair, détermine à tel point notre intelligence qu'il faudrait pour en suivre le déploiement dans l'œuvre d'art, partir de l'allaitement maternel où une matière liquide modèle notre forme propre, pour aboutir à l'étreinte amoureuse où se révèle, dans les échanges indéfiniment prolongés de la volupté et de la souffrance, les plus subtiles recherches de l'imagination et de l'esprit, en passant par tous les contacts que l'éducation de nos sens, l'aliment, le vêtement, l'habitat, le jeu nous infligent avec elle. Nos sièges et nos lits ont notre appa-

(1) Fig. 41.

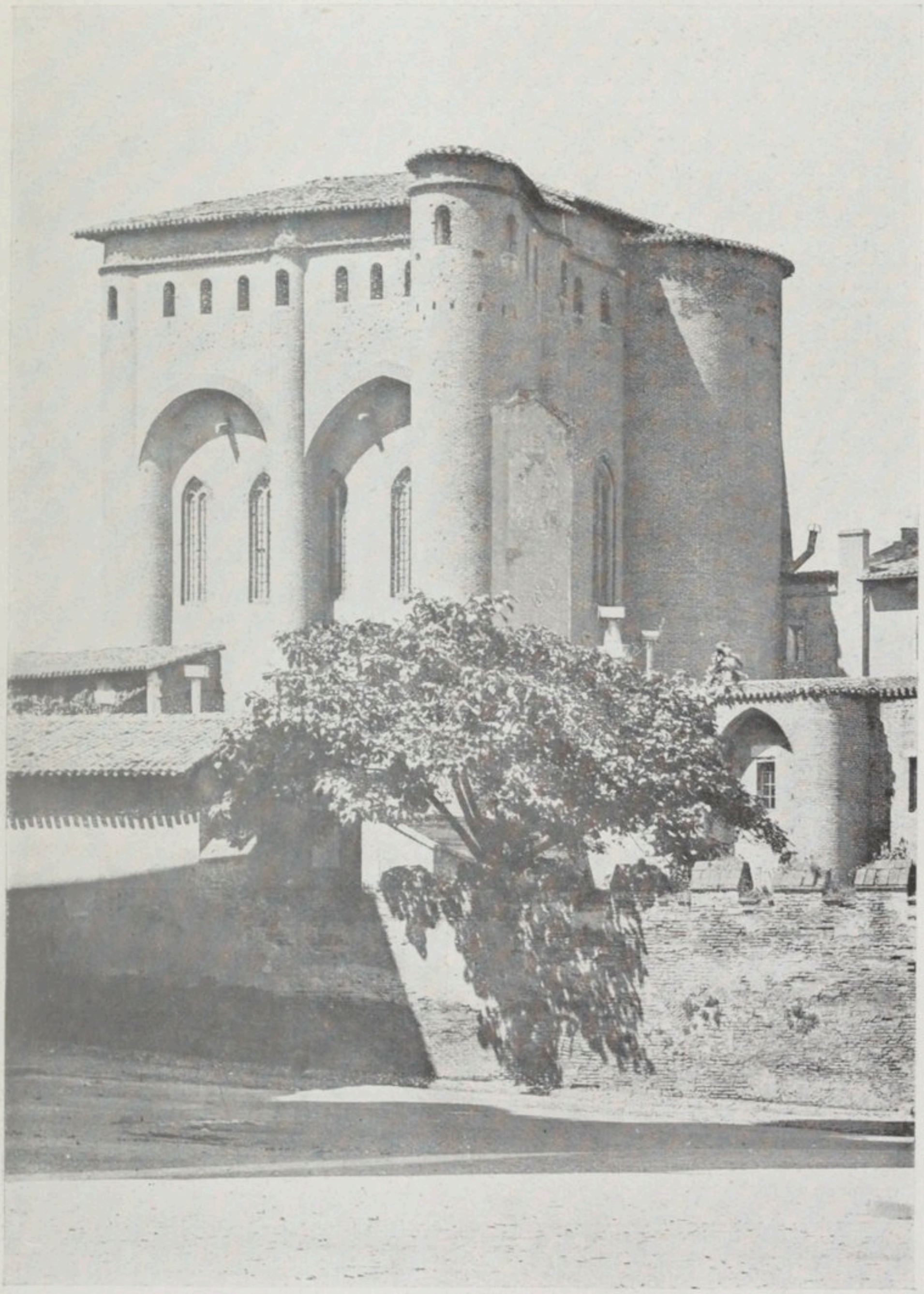


Fig. 124. Cl. M. H.

Architecture géométrique *(Albi.)*

rence physique. Notre seuil prend la forme de nos pas. Les objets de la table et du métier obéissent à la disposition anatomique de nos bouches et de nos mains. Il ne nous est pas possible d'échapper à la hantise de la multitude des choses qui imposent à nos regards la forme innombrable du monde pour en faire de l'esprit. Le mur que nous faisons et qui introduit dans nos habitudes mentales tant de rectitude en même temps qu'il nous abrite, est fait de pierre taillée ou de brique cuite par nous. La monnaie que nous frappons pour l'échange de nos biens et de nos passions revêt l'aspect de nos abstractions géométriques et des mythes sur lesquels notre histoire veut reposer. Toutes les conquêtes spirituelles par qui nous croyons échapper à cette marée matérielle qui nous entoure et qui monte avec nous à mesure que nous tentons de nous élever au-dessus d'elle, sont enfermées en des amas énormes de parchemin et de papier imbibés d'encre que la fonte ou le bois y gravent. Nous ne captons la lumière qu'à condition qu'un support métallique y consente. Et les ondes sonores qui traversent l'espace sans que nous les percevions ne nous atteignent que par l'intermédiaire d'antennes, de plaques ou de conques de métal. C'est une éducation subtile et continue que la matière exerce sur nos facultés de comparer, d'éliminer, d'ordonner et de choisir, même et peut-être surtout quand nous nous imaginons que notre esprit joue dans un espace abstrait dont elle a, cependant, déterminé les dimensions.

II

Les moyens plastiques dont dispose le poète pour connaître ces dimensions ne se contentent pas du symbole géométrique. Pour toucher l'esprit, certes, ce symbole emprunte nos sens, puisque ni la ligne droite absolue, ni le cercle absolu n'existe

dans la nature, et qu'il n'est que la schématisation des sensations précisément les plus grossières, celles qui nous montrent une ligne droite absolue dans la surface d'une eau lointaine par exemple, ou un cercle absolu dans l'apparence de l'horizon maritime, de la lune ou du soleil. Mais il n'enrichit pas l'ima-

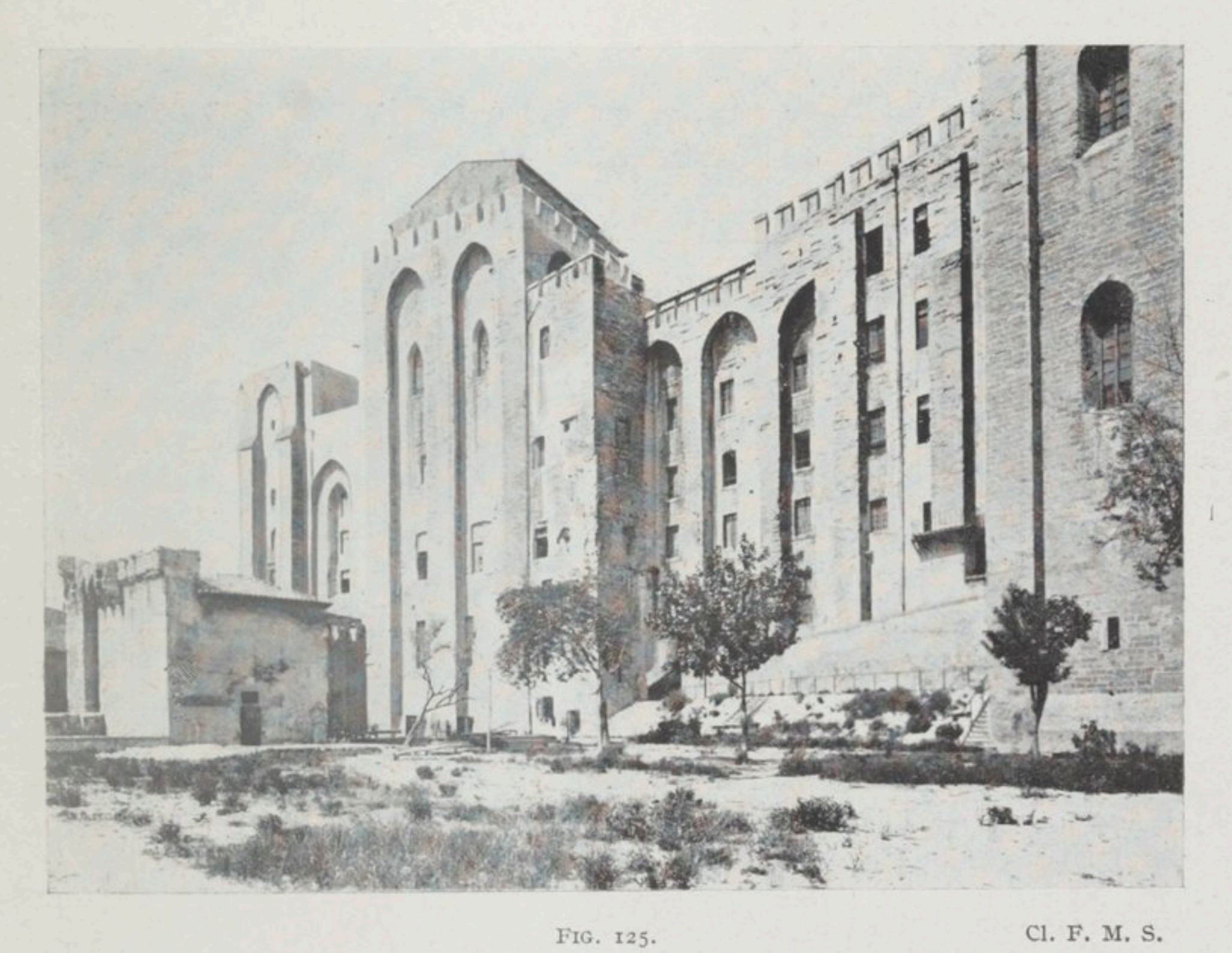


FIG. 125. Cl. F. M. S.

MILIEU ARIDE — OGIVES *(Avignon.)*

gination sensuelle, par qui les relations pathétiques d'homme à homme se découvrent, et n'aboutit qu'à créer des instruments d'organisation matérielle où nous pouvons trouver, d'ailleurs, mille prétextes à intensifier et multiplier ces relations. Le merveilleux outil industriel qu'il a créé à notre époque n'est pas capable d'augmenter spirituellement l'homme, comme la poésie, la peinture ou la musique, mais il crée des circonstances nouvelles et des drames imprévus où la poésie,

la peinture et la musique peuvent renouveler leurs aliments.

L'architecture, qui est la plus rapprochée, par ses sources et ses apparences, du symbole géométrique, est le moyen plastique le plus universel, et le premier en date, j'imagine, qui se soit présenté au poète pour ordonner l'univers sur le plan de ses émotions. La matière acceptait, par elle, une utilisation immédiate, et pratique, offerte à sa misère et physique et morale par la ramure des arbres ou la voûte des cavernes qui lui suggéraient l'invention des traverses capables de compléter cette ramure ou du mur barrant cette voûte pour en interdire l'accès aux bêtes et aux éléments. Pour cela même, je ne pense pas qu'il existe, entre la géométrie et l'architecture, des rapports aussi étroits et nécessaires qu'on l'a dit. Il est possible qu'au moment où une race atteint la possession de son plus haut équilibre, le sentiment confus de l'harmonie qui l'habite coïncide avec des symboles mathématiques approchés, ou même absolus, qui loin d'être à l'origine de ce sentiment, expriment au contraire sa direction la moins consciente, marquent la limite où elle tend et parviennent, dans un bref miracle, à se confondre avec lui. Mais, je ne pense pas que même à ces moments-là, et peut-être surtout à ces moments-là, il y ait, dans la rigueur des rapports géométriques qu'on découvre dans tel monument, plus de volonté clairvoyante d'exprimer ces rapports qu'il n'en existe dans la rigueur des rapports arithmétiques retrouvés dans la musique et ignorés des musiciens. La nature entière, à mon sens, n'est qu'une harmonie approchée qui tend, mais sans y parvenir autrement que par éclairs, heureusement pour sa propre conservation, à être une harmonie parfaite. La mathématique elle-même est création de notre esprit, objectivement inexistante, mais faite pour combler le besoin d'absolu autour duquel notre vie misérable tourne pour sa consolation. La mathématique, en somme, création de l'intelligence, est un postulat de l'instinct, comme l'harmonie musicale, plastique ou chromatique même, avec la différence qu'elle tend à démontrer ce postulat que l'harmonie se contente de vivre. Mais, par

cela seul qu'elle est l'harmonie, c'est l'harmonie qui a raison. Mathématiquement raison. Contre tous les systèmes, contre toutes les méthodes. Contre la science. Contre la loi. Contre la morale. Contre une divinité réduite à un rôle de gendarme. Reste à savoir si cette harmonie elle-même ne transfigure

FIG. 120. Cl. Alinari.
MUR PÉLASGIQUE *(Italie.)*

pas de toutes parts, à l'instant même où notre instinct la crée, les nombres rigoureux auxquels on la peut réduire, en assurant à ces nombres, par un travail mystérieux et irrésistible, la vie et le mouvement. Je veux dire : reste à savoir si le danseur parcourant le terrain de sa danse ne la mesure pas plus infailliblement que l'arpenteur armé de ses outils.

Revenant aux sources les plus grossières de l'instinct, à celles qui poussent le Nègre ou le Papou à chercher des

motifs ornementaux dans le cercle et la ligne, l'architecte, parvenu au sommet de la puissance créatrice éprouve, comme tous les créateurs, le besoin de rationaliser les émotions qui l'y conduisent. Mais Pascal, au moment où il prend la plume, ne sait plus la géométrie. Ce qui n'empêche pas ses phrases les plus éloquentes d'emprunter à la persistance souterraine de son tempérament de géomètre cette sorte de solidité qu'on retrouve partout où la grande architecture a paru emprunter au calcul le plus exact les lois harmoniques qui semblent présider à l'apparente symétrie du temple grec, à la rotation des sphères byzantines autour d'un astre central, à l'alternance rythmique des ogives du Palais des papes d'Avignon (1), à la dure monotonie du palais civil italien (2), aux proportions mesurées des édifices des XVIIe et XVIIIe siècles français (3). Cependant nous savons que les colonnes grecques ne sont, dans aucun plan, rigoureusement parallèles, que les coupoles byzantines ou les ogives françaises diffèrent légèrement de dimensions, comme diffère l'écart entre le sommet et la base des arcs-boutants et des piliers qui les soutiennent, que les alternances rythmiques empruntent beaucoup plus à des jeux de nombres qu'à des symétries de formes leur aspect illusoire de régularité, et que pas plus dans le palais d'Italie que dans le palais de France, la distance entre les vides et les pleins n'est exactement la même nulle part. Si l'harmonie architectonique s'appuyait sur des lois définitivement fixées, elles ne se seraient pas perdues si fréquemment et partout. Elles se seraient transmises. Or, c'est seulement quand le sentiment à la fois pratique et mystique de la grande construction s'effondre qu'on ne les retrouve plus. L'exception de la formule où amène l'arabesque offre précisément l'unique exemple de la rigueur du calcul aboutissant non pas à sauver l'architecture, mais à perdre l'architecture après avoir perdu son principe ornemental.

(1) FIG. 125.
(2) FIG. 79. — (3) FIG. 36.

FIG. 127. Cl. Alinari.

BERCEAU *(Rome Tivoli.)*

Au vrai, l'architecture offre l'aspect émouvant d'une géométrie vivante (1), ce qui ne peut être obtenu qu'à condition de ne pas observer une rigueur absolue dans les distances, les mesures et les proportions. L'inscription approximative de tout édifice bien construit dans des cercles et des rectangles appartient à l'éternelle architecture. Il ne s'agit, quand notre instinct géométrique sait maintenir, au moins grossièrement, cette formule-là, que d'animer à sa façon les surfaces expressives, ce qui est la tâche propre de l'époque et du moment. Une révolution, dans tous les domaines, n'a elle-même d'autre but que d'animer les surfaces du corps social. Quand elle s'accomplit, c'est que les profondeurs sont prêtes. Le jour où Constantin prit ses édits, le christianisme n'était-il pas fait dans les cœurs de l'Occident, comme le bouddhisme dans les cœurs de l'Orient quand Açoka se fit bouddhiste? Et la Révolution française ou russe quand le tiers ou le quatrième État institua sa dictature sur l'ensemble du corps social? Je découvre au Parthénon, à la mosquée d'Omar, à Sainte-Sophie, à Notre-Dame, au palais siennois, tous différents ou même antagonistes d'apparences, un squelette intérieur d'une logique structurale rigoureusement analogue pour répondre à des besoins divers, et des surfaces et profils où jouent, selon des rythmes différents, l'éternité du cercle, du carré, de l'ellipse ou du triangle. L'architecture marque le passage de la géométrie du plan intellectuel dans le plan sensible. Donner l'illusion du mouvement à la matière disposée selon l'apparence grossière de l'ordre géométrique, là est l'architecture, d'où la sculpture et la peinture découlent nécessairement. Si l'architecture semble partir du symbole géométrique pour aboutir à un organisme vivant, tandis que la peinture, à l'autre pôle, semble partir de l'émotion vivante pour tendre au symbole géométrique, ce sont là illusions sensuelles tout à fait rudimentaires. Elles montrent une fois de plus que celle-ci exprime l'individu aux prises avec l'ex-

(1) Fig. 124.

périence et cherchant à substituer sa raison aux principes sociaux perdus, alors que celle-là exprime la multitude rationnellement enfermée dans ces principes sociaux dont cherchent à se dégager les besoins individuels. On trouve, dans l'œuvre plastique, toutes les correspondances possibles entre ces

Fig. 128. Cl. Séban et Joaillier.

Coupole sur pendentifs *(Sainte-Sophie.)*

tendances élémentaires et l'ensemble du corps social. Même peint, par exemple, le relief égyptien reste de l'architecture. Le relief hindou, même non peint, tend à être de la peinture (1).

Que maintenant, comme je l'ai lu je ne sais où, tout soit affaire de proportions quand il s'agit du temple grec, tout affaire de masse quand il s'agit du temple égyptien, tout

(1) Fig. 39, 91, 97, 131, 132, 136, 177, 178, 188, 192, 202, 207, 216.

affaire d'espace capté quand il s'agit du temple ogival français, cela ne nous apparaît plus que selon l'accent ou serein, ou imposant, ou enthousiaste, que la passion dominante inflige au visage du temple. L'architecture s'édifie toujours, dans l'intention de l'architecte, selon le principe impersonnel qu'elle tient des besoins de la multitude, mais la personnalité gigantesque de la multitude inflige à chacun de ses édifices une signification telle qu'on reconnaît immédiatement à le voir la race, l'époque, la religion, le drame qui l'a construit. L'architecture est d'abord et jusqu'à la fin une science, bien plutôt qu'un art, la science des matériaux, la science des pesanteurs et des poussées, la science de l'adaptation étroite d'un instrument à sa fin. Les grandes inventions de l'architecture, le mur, la colonne d'Égypte, la voûte d'Assyrie, le berceau de Rome, la coupole sur pendentifs, la croisée d'ogive de l'Europe occidentale (1) sont comparables, de ce point de vue, à celles de l'industrie moderne, la chaudière, le moteur, la charpente métallique (2), et, de ce fait, c'est dans ces parties organiques que la rigueur structurale apparaît la plus nécessaire : le pont par exemple, où la voûte et le mur fusionnent, est une œuvre de science au premier chef, et la formidable architecture romaine entière fait beaucoup plus songer aux constructions industrielles d'aujourd'hui qu'à n'importe quel art plastique d'Europe ou d'Asie à n'importe quel moment (3). Mais précisément, par un miracle unique, ces parties organiques mêmes, une colonne s'élançant, une coupole emprisonnant l'espace, une ogive capable de soutenir sur son frêle squelette le plus énorme vaisseau, un berceau suspendant paradoxalement au-dessus de l'abîme des tonnes de pierres au moyen de leur propre poids, parviennent à nous donner une telle émotion esthétique, qu'après l'avoir connue nous ne pouvons plus tolérer sur eux ou autour d'eux le moindre ornement. Nous les exigeons, alors, dans leur pureté scientifique, comme une musique aérienne, visible, qui nous fait pour ainsi dire *voir* le chant des sphères dans l'éther, l'orgue des troncs géants dans les futaies, le murmure incessant qui berce la

voûte des bois Les Romains nous ont appris que leurs constructions utilitaires représentaient une esthétique supérieure à leurs constructions idéologiques et que leurs aqueducs sont plus émouvants que leurs temples. C'est grâce à eux, je le crois bien, et grâce à l'exemple des ingénieurs actuels retournant

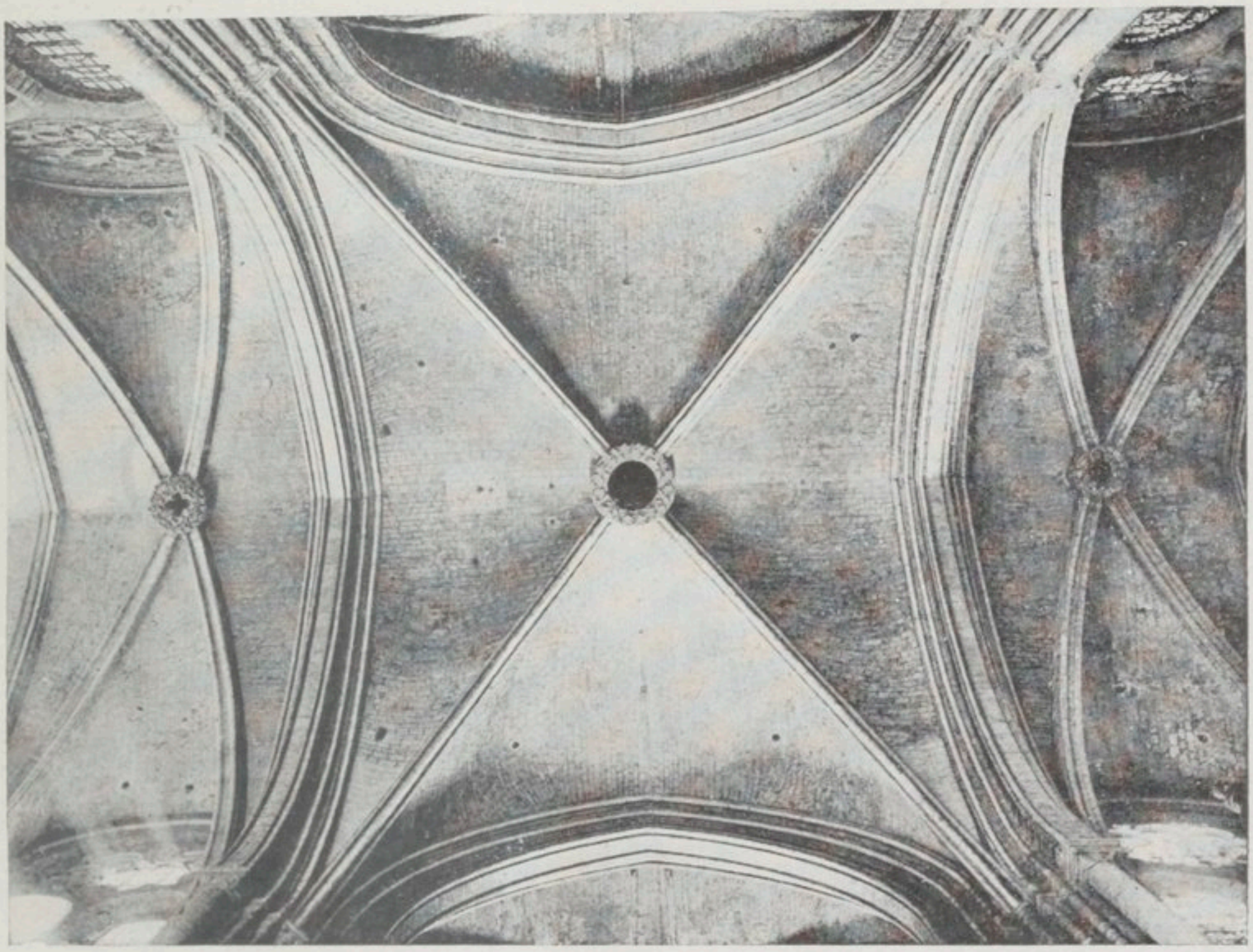


FIG. 129. Cl. Houvet.

CROISÉE D'OGIVE *(Chartres.)*

aux principes de l'architecture ruinés par les architectes, que nous en sommes venus à chercher dans les plus beaux monuments idéologiques des Égyptiens, des Grecs, des Arabes, des Italiens ou des Français le noyau structural qui les déter-

(1) FIG. 126, 127, 128, 129.
(2) FIG. 35, 71, 115, 168, 215, 218.
(3) FIG. 34, 127, 213.

mine, comme un squelette détermine la forme de l'animal, et à éliminer d'abord l'ornement comme un parasite pour ne plus l'accueillir ensuite que comme un serviteur utile à accuser la fonction de tel levier ou de tel article du squelette que nous cherchons en premier lieu à découvrir. Le Parthénon entier, par exemple, est contenu dans la maison de terre, étayée sur quatre troncs d'angle où quatre troncs horizontaux s'appuient, laquelle abrite encore le paysan de certaines régions de l'Ionie ou des Iles (1). Ceci nous apprendra à analyser la statue, peut-être même le tableau et certainement le meuble, qui est architecture et rien qu'architecture. Vu du dehors, un édifice ou un meuble exprime sa structure interne. Sa façade est la projection sur le plan vertical de sa réalité fonctionnelle sur le plan horizontal. La splendeur de la statue égyptienne, ou d'une poterie paysanne dans toutes les contrées du monde, reconnaît cette origine-là.

Ceux donc qui n'oublient pas la fonction de l'édifice et le squelette qui l'assure, l'articule et la soutient, pourront le revêtir de tous les vêtements possibles, et passer sans effort de la voûte romaine la plus dépouillée à la cathédrale française la plus chargée pour reconnaître à l'une comme à l'autre le même principe central. Tout ce qui s'y subordonne, quel qu'en soit l'aspect extérieur, exprime un moment essentiel de l'âme humaine, simple ou complexe, positif ou mystique, humble ou terrible, mais consentant à partir de la connaissance attentive de la matière et du but à lui faire atteindre, pour tendre à la plus magnifique expression de la vie collective de l'esprit à ce moment-là. Toutes les révolutions s'attaquent aux édifices religieux parce qu'ils représentent avec le plus d'évidence les idées communes anciennes contre les idées communes nouvelles. Elles pourraient tout aussi bien s'en prendre aux monuments civils. Car elles aspirent, en réalité, à substituer, dans les symboles architectoniques, une architecture spirituelle avide de se définir à une architecture spi-

(1) Fig. 130

rituelle ayant épuisé sa vertu. Il n'en est pas moins vrai qu'elles ne réprouvent ces symboles que parce qu'elles les confondent avec la réalité intérieure à laquelle doit obéir tout édifice qui veut demeurer vivant. Il y a bien plus de distance entre Saint-Sulpice et Notre-Dame qui prétendent exprimer

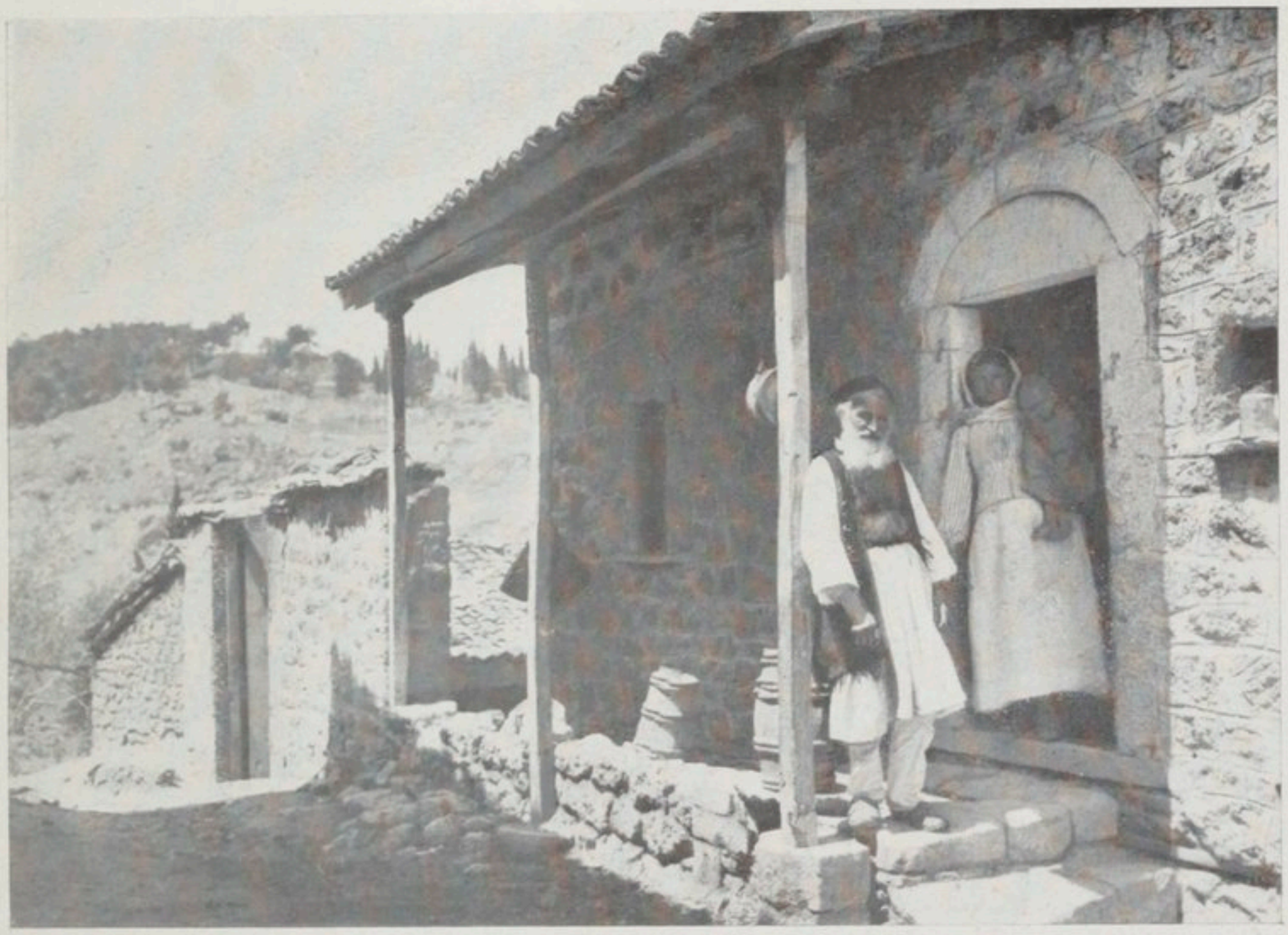


FIG. 130. Cl. Boissonnas.
CHAUMIÈRE GRECQUE

la même religion, qu'entre Versailles, palais, et Notre-Dame, église, parce que Saint-Sulpice sacrifie le départ structural auquel consent Notre-Dame, à un principe faux de pompe religieuse que Notre-Dame ignore absolument, tandis que Versailles, comme Notre-Dame, reconnaît ce même départ. Les différences accusées par des édifices aussi éloignés d'apparence que la cathédrale de Reims et le Trianon de Gabriel, le palais d'Angkor-Vat et le palais Sansedoni de Sienne, témoignent bien plutôt d'un état d'esprit particulier à tel

peuple ou à telle époque que d'un désaccord fondamental dans la science de leurs constructeurs. L'architecture ne change pas d'esprit, mais d'âme. L'architecture, tout en restant, au contraire de la peinture, l'expression commune d'un ensemble de connaissances, de croyances ou d'idées systématisées, peut tendre, comme la peinture, au caractère symphonique qu'on lui voit aux Indes, en Europe du XIIe au XVe siècle, au Cambodge, ou au caractère mélodique qu'on lui voit dans l'Italie médiévale et dans la France des deux siècles d'avant la révolution (1). C'est affaire de rapports entre le sentiment mystique unanime qui, là, prédomine à tel point qu'il laisse l'individu libre d'exprimer dans ses limites sa sensualité sans mesure et ses confuses passions, et la raison individuelle si sûre de régner ici qu'elle enferme dans sa logique, sa volonté et sa mesure, l'ensemble des sentiments et des croyances de tous les individus.

III

La sculpture égyptienne (2), si parfaitement architecturale, me semble démontrer, mieux encore que l'architecture, qu'il n'existe entre l'art plastique le plus pur et l'abstraction géométrique que rapports de contiguïté, ou plutôt tendances parallèles à se rencontrer en un lieu indéterminé, mais très vivant de la conscience, où la plastique spiritualisée approche l'absolu des nombres, où la géométrie humanisée aspire à prendre une forme charnelle pour devenir plus sensible à nos cœurs. Sa symétrie n'est qu'apparence, la prétendue *loi de frontalité* qui la caractériserait n'est qu'une approximation banale, et très grossière. Séparées par le milieu, les deux

(1) Fig. 30, 53, 73, 79, 88, 131.
(2) Fig. 27, 38, 65, 173, 174, 197, 199.

portions de la statue égyptienne ne sont pas juxtaposables.

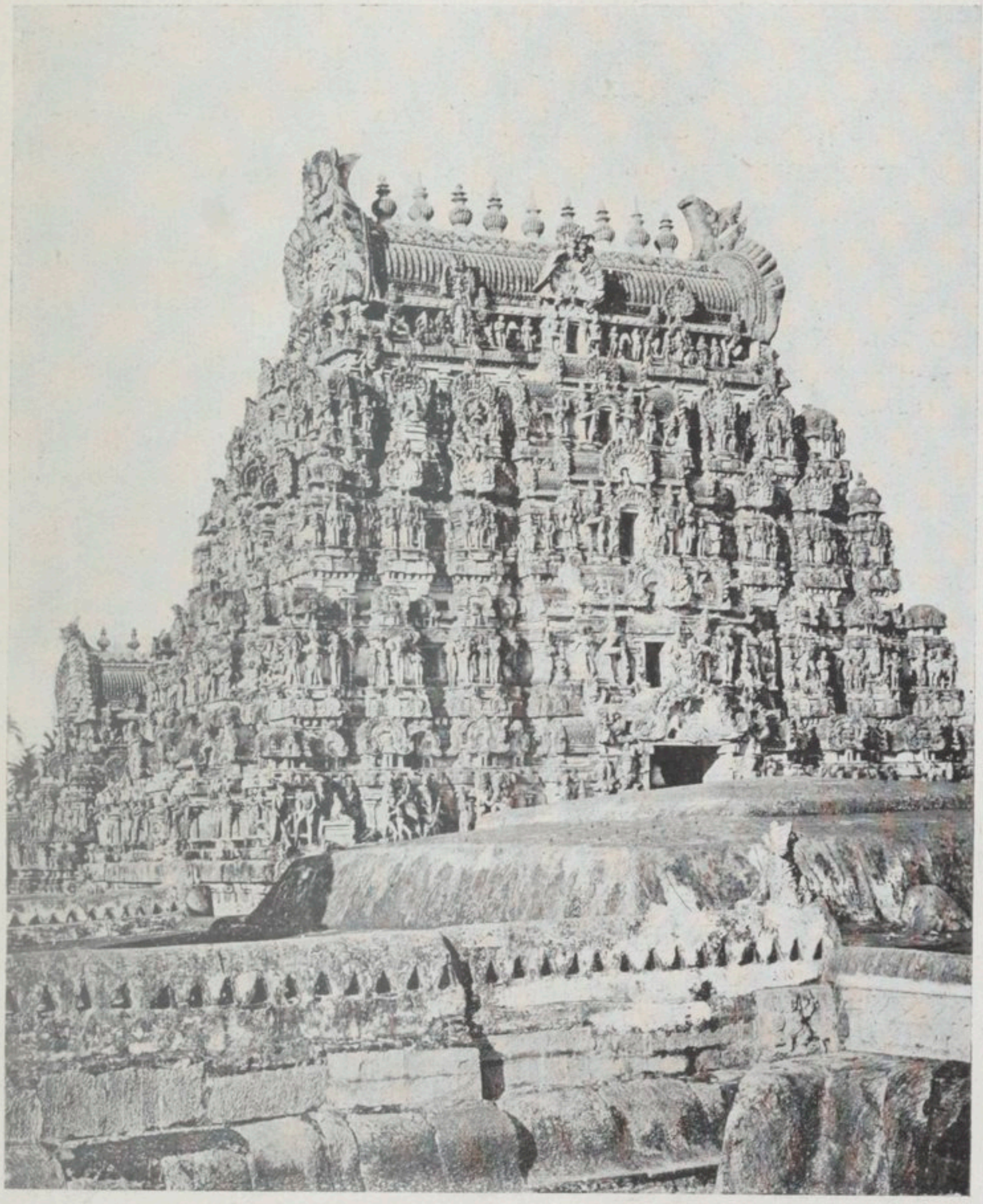


FIG. 131. Cl. India-Office.
ARCHITECTURE SYMPHONIQUE *(Indes.)*

Asymétriques, elles s'équilibrent avec des très légères mais incessantes variations qui assurent à l'ensemble la vie et la

continuité. Chez elle aussi, les surfaces sont animées. D'une telle animation, même, qu'en aucun point d'elle on ne peut dire que là commence ou finit l'onde ininterrompue qui l'enveloppe et la berce, pour ainsi dire, dans son immobilité. On la dirait modelée comme une planète, par quelque force à la fois mathématique et vivante qui lui assure, vue de loin, l'aspect d'une production sensiblement géométrique, et lui reconnaît, vue de près, les accidents qui la froncent ou la rétractent, y soulèvent les rides imperceptibles des vallées et des montagnes, y font frémir à peine la houle des forêts, y roulent dans le sens de son mouvement la masse obéissante de l'atmosphère et des eaux. Il est possible — et probable — qu'on doive chercher dans l'action du milieu géologique l'origine de la vision particulière de la forme qui donne au bloc sculptural égyptien un aspect se rapprochant du cube (1), au bloc chinois (2) un aspect se rapprochant de la sphère ou du cylindre, au bloc hindou (3) un aspect sinueux évoquant une mer éternellement agitée. Mais il semble, cependant, que dans toutes ces formes imposantes où se définit la sculpture encore à demi engagée dans la gangue architectonique, une force centrale vive, qui oblige les surfaces expressives à tourner autour d'elle avec une fatalité aussi invincible que celle de la gravitation. Ce qui a fait le succès de l'art grec, c'est peut-être son départ à la fois très net en son dynamisme et très éclectique en ses aspects : je veux dire que, tout en restant soumis, du moins à son apogée, à cette force centrale, ses divers éléments constitutifs paraissent sortir du modelé sphérique et sinueux, si l'on considère par exemple la sculpture ionienne venue d'Asie — je songe à la *Héra* (4) de Samos — et du modelé cubique venu peut-être d'Égypte et en tout cas plus conforme à l'esprit catégorique et tranchant des Occi-

(1) Fig. 65.
(2) Fig. 133.
(3) Fig. 132.
(4) Fig. 135.

Cl. Goloubew.

FIG. 132.

MODELÉ SINUEUX *(Indes.)*

dentaux — je songe aux *Apollons* (1) doriens (2). Caractères qui persistent encore très légèrement ici chez Myron et Polyclète et là chez le sculpteur anonyme d'Olympie pour fusionner dans l'art attique qui les résume avec Phidias.

La poursuite du modelé anatomique qui marque si fortement l'art grec à partir de ce moment-là et qui va à la fois faire dévier la sculpture de son rythme architectural et orienter vers un rationalisme trop étroit la civilisation occidentale, semble conditionnée par cette rencontre de la masse cubique et de la masse sphérique dans la sinuosité du mouvement. Je n'en méconnais pas la splendeur à l'origine. C'est un moment unique de l'Histoire que celui où la structure interne de la forme à l'état d'immobilité et l'apparence extérieure des relations et des échanges venant à se rencontrer, la vérité et le devenir, l'instinct et l'intelligence, le sujet et l'objet, la vie et le style, le particulier et le général fusionnent dans une expression universelle et moyenne. A l'instant où, dans un fugitif équilibre, la perfection anatomique est atteinte, on ne pense précisément pas à l'anatomie, mais à l'aspect naturel, gonflé de sang, craquant de sève, de ces torses et membres humains s'élançant du sol comme des racines, mêlant leur rameaux, parcourus, ainsi qu'une écorce, de veines et de tendons, bossués de nœuds au niveau des genoux, des épaules, des têtes d'os roulant sous la peau rude et tendue (3). L'anatomie pour elle-même n'apparaît guère qu'avec Lysippe, et va désormais dévoyer la sculpture par l'académisme gréco-romain, tandis qu'à la suite de Praxitèle, au contraire, comme effrayés de l'impasse où on les entraîne, les statuaires plus sensibles chercheront dans les jeux de la lumière sur les formes à se rapprocher de la peinture dont l'empire va commencer.

(1) Fig. 134.

(2) Les légendes grecques ne font-elles pas venir d'Egypte Danaos qui précisément fonde la civilisation hellénique péloponésiaque? — ou dorienne?

(3) Fig. 1, 12, 14, 85, 208.

FIG. 133.
MODELÉ SPHÉRIQUE *(Chine.)*

Celle-ci par l'Égypte grecque, bientôt par Byzance (1), grâce en partie au vague sentiment chrétien qui grandit et s'affirme, oubliera peu à peu l'anatomie pour s'orienter vers la musique par le jeu mystérieux des rapports de tons et de taches, des déformations hardies tendant à l'expression morale : grands yeux, crânes étroits, joyaux étincelants, contours fuyant dans la pénombre. La sculpture, ainsi, le plus matériel des arts, aura créé l'intelligence qui, aboutissant à la peinture, recréera, par elle, la sensualité. Et la peinture, par la sensualité, ramènera au sentiment mystique que le rationalisme anatomique avait détruit. Admirable circulation des forces spirituelles à l'intérieur de la matière qu'elles animent et qui les anime dans un échange continu. Quand la peinture, errant avec ses ondes musicales, aura rencontré de toutes parts l'espace où elles vont se perdre, elle retrouvera en lui le commun domaine plastique que l'architecture reprendra.

FIG. 134. Cl. Giraudon.
MODELÉ DORIEN

La sculpture, ainsi, meurt dès qu'elle veut sortir de sa fonction qui est de définir la structure de l'objet, comme celle de l'architecture est de définir la structure de la société, comme celle de la peinture est de définir la structure de l'individu, comme celle de la musique est d'assurer le

(1) FIG. 37, 89, 173, 204.

passage de l'individu à la société. Le champ d'oscillation de la sculpture entre l'architecture et la musique reste immense, à la condition toutefois qu'elle ne perde pas de vue la force que j'invoquais naguère et qui assure la gravitation de ses surfaces expressives autour de son principe architectonique central. C'est ainsi qu'on verra la sculpture chinoise, et surtout la sculpture égyptienne évoquer, dès leur plus rude départ, l'éternel mouvement circulaire de la musique (1), précisément parce que le corps mythique restant à peu près identique à lui-même, c'est dans l'intérieur de la statue, art de la réalité permanente, objective, matérielle, que le passage musical entre la peinture et l'architecture se fait. C'est ainsi qu'on verra la sculpture médiévale française participer, avec l'architecture même, à un mouvement unanime et profondément émouvant vers le mystère de la peinture, parce qu'elle ne cesse jamais de pressentir, en Occident, l'apparition de l'individu (2). C'est ainsi qu'on verra la sculpture hindoue ne jamais sortir d'une mobilité éternelle où la forme, le corps social, l'individu fusionnent et communient dans l'ar-

(1) Fig. 27, 38, 40, 133, 173, 175, 197, 199.

(2) Fig. 30, 53, 63, 88, 106, 121, 168, 178, 185.

Cl. Giraudon.

Fig. 135.

Modelé ionien

chitecture, la peinture, la danse et la musique confondues (1). C'est ainsi qu'on verra ce même esprit se fixer, avec une clarté indicible, dans la sculpture cambodgienne, où l'unanime communion est plus étroite encore, plus ordonnée, et comme rationalisée, et où les *Apsaras* (2) répètent le miracle égyptien, non plus dans l'immobilité mais dans le mouvement, par l'apparente symétrie des deux ailes de leur danse, qui n'est que perfection dans l'équilibre rythmique. C'est ainsi qu'on verra la sculpture mexicaine (3), arrachant à la forme des lambeaux saignants et palpitants, les grouper en masses expressives autour d'un centre flottant, comme si le mythe social lui interdisait de définir sa nature et celle de la forme, et celle de l'individu : troublante cruauté d'une civilisation pour nous impénétrable, j'imagine, dont tous les pas titubent, où les étapes se brouillent, mais en qui le sentiment aussi puissant que confus de la peinture, de la sculpture et de la construction parvient à se maintenir dans une expression intermédiaire dont rien ne peut être détaché sans ruiner l'ensemble. Chez le Nègre (4), dont les indications architectoniques de la sculpture sont plus rudimentaires, mais peut-être plus accusées, quelque chose d'assez différent se produit : les tons brûlants dont ils barbouillent leurs statues définissent une individualité brutale, impulsive, candide, mais plongée tout entière dans le corps social qui n'exerce aucun frein sur elle et semble, bien au contraire, en répéter les accents.

(1) Fig. 39, 101, 131, 132, 177, 178, 216.
(2) Fig. 136.
(3) Fig. 56.
(4) Fig. 47, 49, 198.

FIG. 136. Cl. Giraudon.

ÉQUILIBRE RYTHMIQUE *(Cambodge.)*

IV

La peinture offre aussi, suivant l'époque, et la race, et le peintre, des tendances prédominantes qui lui font revêtir ici un aspect architectural, là un aspect sculptural (1), ailleurs une association étroite et harmonieuse de tous les éléments plastiques dont elle est l'efflorescence dans le cœur de l'individu. Partout, je ne me lasserai pas de le redire, c'est bien l'individu qu'elle exprime, par son pouvoir de restituer, à l'aide des combinaisons innombrables dont elle dispose — contrastes, oppositions, mélanges complémentaires, lumière, ombre, demi-teintes, valeurs, reflets, passages — la complexité de l'âme humaine et des composantes éternelles ou fugitives qui nous la livrent. Cependant on la voit, avec Giotto, rester presque entièrement engainée dans l'architecture. Avec les Florentins, les Ombriens ou les Romains, Vinci, Signorelli, Piero della Francesca, Michel-Ange (1), quitter l'ordre monumental pour se cristalliser dans la forme sculpturale. Avec les Vénitiens (2), faire appel à toutes les voix de l'espace pour réaliser la grande symphonie visuelle et tendre vers la musique sans quitter des yeux ni la forme qui articule entre eux les éléments du poème chromatique, ni le rythme architectonique qui assure leur cohésion. C'est qu'indépendamment des époques successives qui, à mesure qu'on s'éloigne des fictions mythique ou sociale pour s'enfoncer davantage dans les méandres des cœurs, lui assurent ses caractères dans le même pays et nous conduisent sensiblement, en Italie par exemple, de l'architecture à la musique — soit de Giotto à

(1) Fig. 137, 92, 142.
(2) Fig. 31, 144, 146, 162.

FIG. 137. Cl. Anderson.

PEINTURE SCULPTURALE *(Signorelli.)*

Véronèse — en passant par les étapes intermédiaires de la ligne, de la masse, des relations de masses et des relations de couleurs — Angelico, Masaccio, Vinci, Raphaël, Titien (1), — des raisons de race et de milieu lui imposent ici des tendances linéaires qui persistent jusqu'à la fin, là des tendances orchestrales qui se font jour dès le départ : je songe ici à l'Italie entière hors de Venise, à la France avant Watteau et le romantisme, là à la Flandre, à la Hollande, à l'Espagne, et précisément à Venise et aux romantiques français (2). Et je remarque les tendances de la peinture d'Orient — surtout la chinoise (3) — à demeurer dans les limites d'une symphonie réduite quant au nombre des instruments, très riche quant à leur qualité : musique de chambre, en un mot, qui exprime le peu de goût de l'Oriental, même individué, à sortir de l'édifice agréable que lui ont fait l'atavisme, la tradition, le mythe, le dogme, le milieu social.

En tout cas la peinture, même parvenue au bord de la musique, ne doit pas plus échapper que la sculpture à la force qui la maintient dans l'orbe d'une logique empruntant sa vigueur à l'exemple des organismes vivants. Elle se disperse et se dissout si tous ses organes ne reconnaissent pas pour centre un squelette continu dont on sent la présence dans les mouvements les plus désordonnés qu'ils se permettent, et qui les ramène toujours, par le moyen de l'arabesque en profondeur et en surface, à reconnaître sa secrète domination. Presque tous les peintres — je parle des vrais — partent des surfaces colorées vers qui leur impulsion sensuelle les attire et sur qui, par malheur, elle les retient le plus souvent. Les plus grands — les plus grands seulement — retournant à l'enchaînement organique des formes en fonction, cherchent leur ossature sous leurs saillies lumineuses, et leur contour sous la dégradation de l'atmosphère et la succession

(1) Fig. 43, 86, 139, 138, 143, 162.
(2) Fig. 31, 32, 87, 140, 144, 146, 157, 162, 163.
(3) Fig. 41.

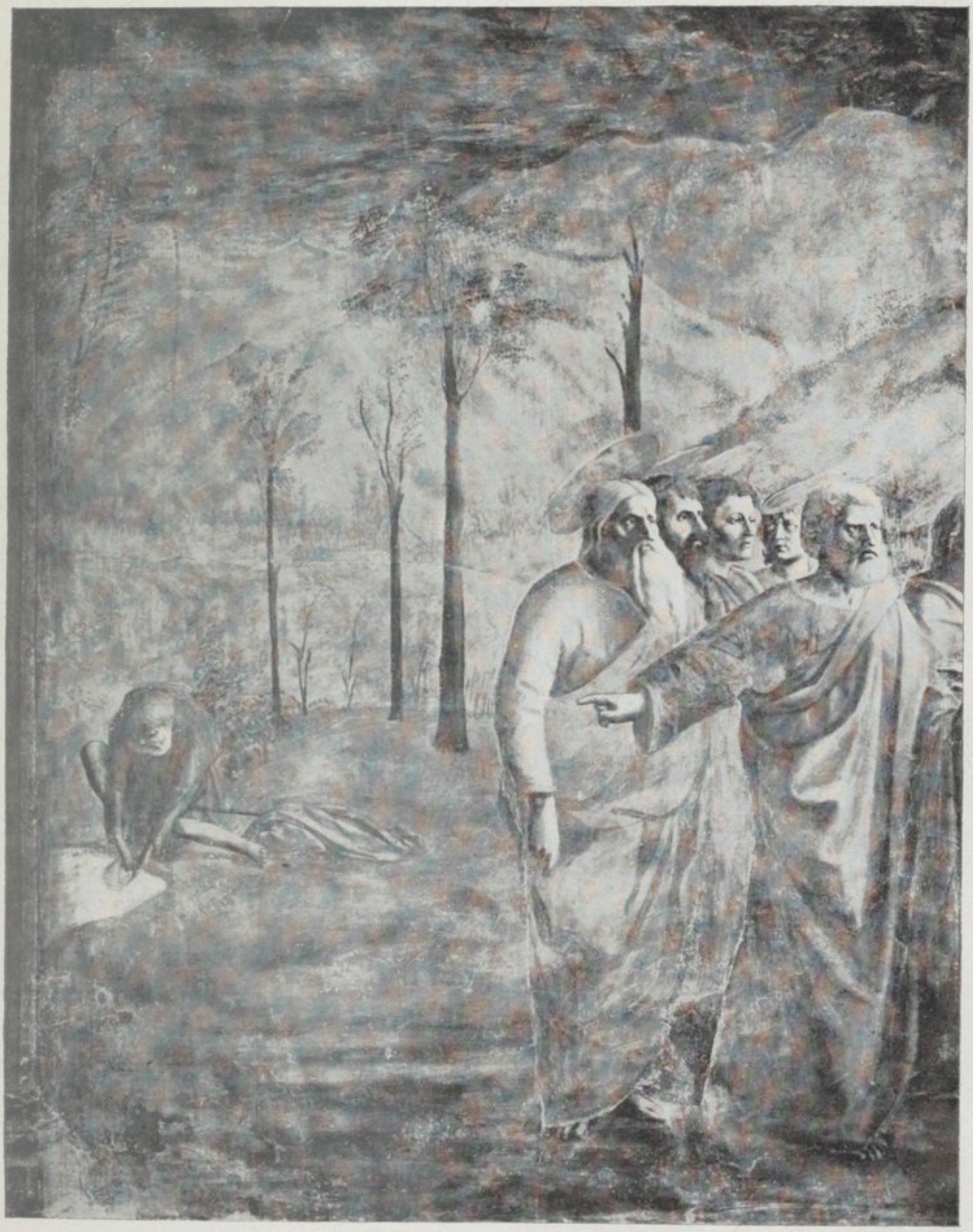


FIG. 138. Cl. Alinari.

PEINTURE DE TRANSITION *(Masaccio.)*

des valeurs. C'est la récente histoire de Renoir. C'est celle de Delacroix. C'est celle de Rembrandt. Il est plus rare que l'esprit, au lieu de remonter péniblement à ses sources, en parte, ainsi qu'on le voit, il me semble, chez Corot, ou Velazquez, qui se sont appuyés sur une composition irréprochable et une forme très serrée pour découvrir peu à peu l'étendue et y relier tous les points de la surface de leurs formes en action. Je ne parle pas de Titien ni de Giorgione, créateurs de la grande peinture, qui devaient suivre cette marche puisque la sculpture et l'architecture les précédaient immédiatement, ni même de Raphaël, qui l'eût suivie, sans doute, s'il eût vécu plus longtemps. En général, c'est le sens musical de la peinture qui ramène à la construction, et il est alors remarquable que ce sens musical s'affine dans la mesure même où l'intelligence du peintre se rapproche des dessous structuraux de la peinture et progresse, en se rapprochant d'eux, vers la profondeur. L'aventure spirituelle de Cézanne est typique à cet égard-là : à mesure que la forme se densifiait et tournait sur sa toile comme pour sculpter la surface plane du tableau, il semblait que la couleur montât de ce tableau pour en fleurir la surface et par le jeu de ce qu'il appelait lui-même la *modulation*, qu'une musique émouvante, reliant les uns aux autres tous les points de l'étendue peinte, s'en élevât. Quand le peintre a retrouvé son instinct pur, quand il semble avoir oublié l'architecture, la sculpture et la peinture elle-même pour écouter l'orchestre silencieux qui accorde ses mille voix dans son imagination visuelle, c'est seulement alors qu'il est vraiment un peintre, un sculpteur, un architecte, c'est-à-dire un individu.

La peinture exprime donc le passage subtil, essentiel et multiple de la sculpture à la musique. Elle atteint son plus grand équilibre expressif à la seconde où elle contient encore un maximum de signification formelle et déjà un minimum de signification musicale. C'est ceci, et rien que ceci, qui sépare la peinture symphonique organisée par les Vénitiens et représentée à son sommet par Rubens, Rembrandt et Velazquez, de la peinture mélodique réalisée par les primitifs. En langage

FIG. 139. Cl. Brogi.

PEINTURE MÉLODIQUE *(Angelico.)*

géométrique, ceux-ci s'expriment par une courbe, et ceux-là par une sphère. Deux arts très différents, qu'on peut préférer l'un à l'autre, mais qu'on ne peut comparer. Il y a, entre Angelico et Rubens (1), sinon identité, du moins analogie de moyens. Il y a différence radicale — presque antagonisme — d'esprit. Le primitif a reculé pour permettre à ses successeurs de mieux embrasser l'espace que le sculpteur et l'architecte croyaient avoir déjà conquis et qu'ils n'avaient qu'emprisonné. Les deux dimensions dont il dispose sur sa toile auront le privilège, par un paradoxe émouvant, d'amener la peinture à un effort d'intelligence tel qu'elle suggérera sur un seul plan la troisième dimension dont disposaient réellement le sculpteur et l'architecte, et, allant plus loin qu'eux, découvrira dans cette troisième dimension reconquise des sensations qui exigeront la durée pour se manifester et se traduire pleinement, ce qui la conduira à la musique par un processus géométrique ayant sa source permanente dans les sens et dans le cœur.

Bien évidemment, c'est grâce à la géométrie que la peinture occidentale est parvenue, souvent au détriment de sa fraîcheur d'émotion et de son ingénuité sentimentale, à livrer à l'individu les moyens dont disposaient seules jusqu'ici l'architecture et la sculpture, pour peupler son espace factice de mille impressions et idées subtiles que l'architecture et la sculpture sont incapables d'exprimer. L'invention de la perspective sépare décidément l'Européen moderne de l'Européen médiéval et de l'Asiatique et explique le caractère antagoniste que présentent deux hommes tels que Rubens et Angelico ou n'importe quel grand peintre de la Perse, de la Chine et du Japon (2). On surprend, dans l'évolution même de la peinture italienne allant d'Uccello à Raphaël, cet extraordinaire phénomène de l'intelligence arrachant l'instrument géométrique à la science des constructeurs pour passer, grâce

(1) Fig. 139, 140.
(2) Fig. 139, 140, 141.

à lui, de cette science rigoureusement impersonnelle au sentiment exclusivement personnel des musiciens. Là — c'est-à-dire chez Uccello, — un dualisme évident, le tableau se développant selon deux plans juxtaposés, — le plan sentimental exprimé par la forme ardente et par la rutilante et funèbre couleur, le plan rationnel attaché à ses flancs comme un parasite, — l'effort visible qu'ils accomplissent l'un et l'autre pour s'absorber l'un dans l'autre, la perspective maladroite

FIG. 140. Cl. Anderson.
PEINTURE SYMPHONIQUE *(Rubens.)*

tâchant à tout instant d'enfermer entre ses lignes inflexibles la puissante émotion vivante qui lui échappe et la disloque à tout instant : dualisme émouvant et pénible auquel Vinci lui-même n'échappera pas. Ici — c'est-à-dire chez Raphaël, — la perspective entrée définitivement dans les moyens instinctifs du poète, qui n'y songe pas plus qu'un écrivain à l'orthographe, et ayant cessé d'être une découverte balbutiante pour devenir un outil machinal. A mi-chemin d'Uccello et de Raphaël, c'est Piero della Francesca qui marque le point d'oscillation harmonique suprême et, après avoir conquis tout à fait l'espace géométrique, atteint le sentiment profond de cette solidarité d'instinct qu'on trouve entre la géométrie

et la vie dans la plus haute architecture : il joue désormais de l'espace comme d'un acteur, un acteur aussi vivant que les êtres et les formes, participant comme eux, et dans le même plan spirituel qu'eux, au drame de la création, et goûte à ce jeu même une ivresse intellectuelle qu'on ne retrouvera chez aucun de ses successeurs (1). Il faudra que les Vénitiens perçoivent les rumeurs, les murmures, les échos qui s'échangent, par le moyen de l'atmosphère, dans cet espace géométrique définitivement conquis, pour que les ondes chromatiques, désormais libres d'y exprimer les nuances insaisissables du sentiment individuel, accomplissent la dernière étape. On trouve ainsi, dans la technique même de l'architecte, du sculpteur, du peintre, les traces du travail mystérieux allant de notre squelette moral à la chair qui le recouvre et que reproduit la science pure dans le même cercle ascendant et jamais fermé. L'architecture précède la sculpture comme la mathématique a précédé l'anatomie. La sculpture précède la peinture comme l'anatomie a précédé la biologie. La biologie, à son tour, semble tendre à retrouver des supports mathématiques pour revenir, par eux, à la charpente de la vie, comme la peinture passe à l'architecture la tâche de refaire l'espace réel qu'elle a peu à peu quitté pour découvrir l'espace suprasensible avec l'aide des musiciens.

L'esprit de la peinture flotte autour d'elle, comme l'air autour de nous. Cet art subtil, le plus mystérieux et le moins connu de tous ceux qui nous expriment, — sans doute parce que sortant à peine de la forme définie pour tendre vers des relations spatiales flottantes, il cherche à se fixer sans jamais y parvenir au point instable où l'objet et le sujet s'équilibrent, — dispose de moyens si divers qu'on peut les opposer diamétralement l'un à l'autre, ce à quoi l'on n'a pas manqué. Le dessin décrit et précise, la couleur évoque et suggère. Là est son pôle architectural, ici son pôle musical, son noyau sculptural se solidifiant dans la masse où fusionnent ces deux

(1) Fig. 140, 141, 142.

langages quand se réalisent, en quelques œuvres héroïques, ses plus enivrantes créations. Vraiment des hommes comme Rubens, ou Rembrandt, ou Velazquez, semblent placés au centre de la mystérieuse présence de l'esprit humain dans le monde, reliés qu'ils sont toujours, par la continuité des valeurs et des rapports de tons dont ils disposent, à tous les points

FIG. 141. Cl. Anderson.

DÉCOUVERTE DE LA PERSPECTIVE *(Uccello.)*

sensibles d'un espace où leurs antennes harmoniques éveillent des échos sonores que le musicien va recueillir, et toujours, par la continuité et l'imbrication des volumes qu'ils accusent, à tous les points de la réalité solide qui les conduit de proche en proche aux racines des arbres, à la matrice des femelles, aux assises géologiques les plus secrètes et les plus profondes du sol. Une œuvre, entre toutes, me paraît définir et symboliser ensemble cette impression de monde circulaire, à la fois fermé de toutes parts, mais réuni à l'infini par d'invisibles

tentacules, que la peinture seule peut donner réellement, si toutes les grandes choses l'évoquent d'une manière moins directe, plusieurs statues égyptiennes par exemple, ou les *Essais* de Montaigne, ou telle phrase de Shakespeare, ou quelques *Oratorios* et *Cantates* de Bach. La grande esquisse du *Paradis* de Tintoret (1) est aussi loin que possible de l'« imi-

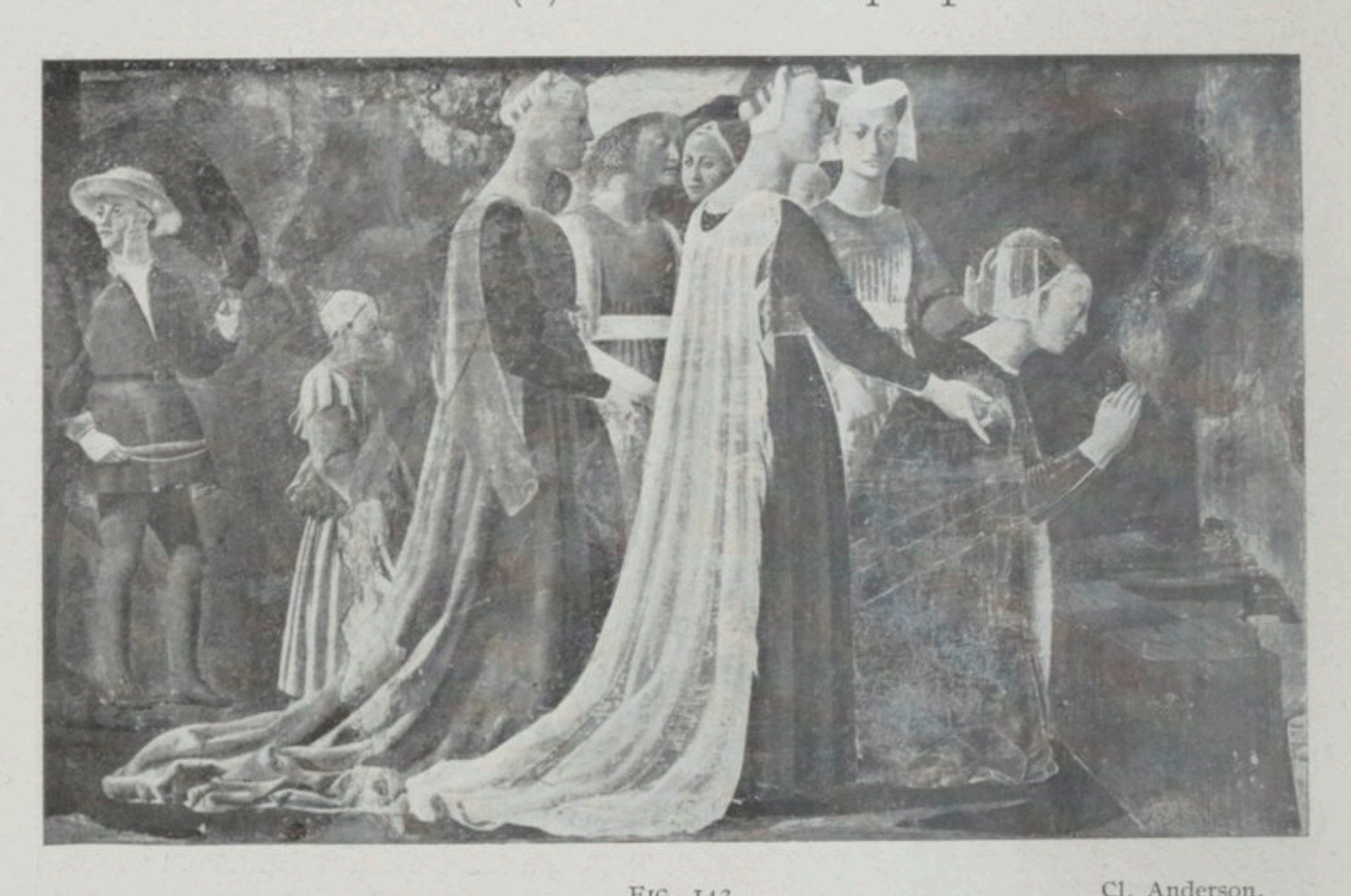


FIG. 142. Cl. Anderson.

CONQUÊTE DE LA PERSPECTIVE *(P. della Grancesca.)*

tation » des formes naturelles qu'on y retrouve cependant partout très fidèles et très précises dès qu'on la regarde dans ses détails, et aussi près que possible d'un vaste ensemble concentrique de houles colorées où cependant rien de vague ni d'indéfini ne trouve place. Il y a, je crois, huit cents personnages, et trente ou quarante « sujets ». Pas un n'apparaît, bien qu'aucun ne se cache. Il n'y a pas de « sujet », on ne voit pas de personnages. Ce miracle est produit par des rapports

(1) FIG. 144.

FIG. 143. Cl. Anderson.

POSSESSION DE LA PERSPECTIVE *(Raphaël.)*

enchevêtrés et multipliés de tons, de formes, de contours qui se pénètrent, se répondent, d'échos qui s'appellent, se renvoient, de volumes associés et moutonnants qui font songer à des amoncellements de nuages, ou même au bruit lointain du tonnerre ou du canon. Pure symphonie visuelle où la nature étroitement suivie n'est qu'un prétexte à édifier un monument tout entier contenu dans une imagination décidée à rattacher à son centre tous les points de l'univers.

V

La danse est un art négligé. Le cinématographe un art naissant. L'un et l'autre sont méconnus. Il me semble pourtant que le cinéma et la danse pourraient nous livrer le secret des rapports de tous les arts plastiques avec l'espace et les figures géométriques qui nous en donnent à la fois la mesure et le symbole. La danse, à toute époque, comme le cinéma demain, est chargée de réunir la plastique à la musique, par le miracle du rythme à la fois visible et audible, et de faire entrer toutes vives dans la durée les trois dimensions de l'espace. Le caractère vivant et passionné de la danse devrait lui assurer une prééminence éternelle sur les arts qui se développent parallèlement à elle et lui servent de cadre le plus souvent. Mais comme ils ont pour eux la persistance de la matière qui les exprime, ils se mêlent encore à nos vies, ils ne s'effacent pas de nos mémoires, alors que le bruit et le mouvement de la danse se perdent dans l'oubli avec l'existence même du danseur. Qui sait si le cinéma, en perpétuant la danse sous les yeux des générations, et surtout en trouvant dans ses propres ressources le moyen de précipiter dans la durée le drame mouvant de la forme, n'est pas destiné à restituer leur dignité aux plus complets des arts plastiques,

Fig. 144. Cl. Giraudon.

La symphonie visuelle *(Tintoret.)*

qui incorporent à leur rythme tous les moyens expressifs de la tragédie spirituelle que l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique se partageaient jusqu'ici ?

Les enfants les plus jeunes dansent. Les animaux dansent. Partie du besoin de rythme le plus élémentaire, celui qui pousse à frapper en cadence le sol alternativement de l'un et l'autre pied, j'imagine que la danse a précédé la musique même et l'architecture. La musique, sans doute, a été créée pour accompagner la danse primitive que rythmaient tout d'abord le battement des mains et les cris des spectateurs. Plus tard, à mesure que se développait l'architecture, puis la sculpture, puis la peinture, puis la musique, elle serpentait de l'une à l'autre comme une guirlande vivante qui faisait appel à leurs ressources pour accroître et diversifier, par le costume, par la parure, par le décor extérieur, par la variété infinie des mouvements de l'orchestre, la complexité de ses figures et le nombre de ses exécutants. Elle introduisait à mesure dans la durée l'évolution de la plastique qu'elle unissait d'autre part à la culture des passions et dont elle servait aux expressions diverses de lien charnel. Elle exprimait, par sa géométrie qui bouge, par l'harmonie continue à laquelle la poursuite incessante de leur centre de gravité contraint instinctivement tous ceux qui y participent, la plus simple, mais la plus évidente entre toutes les victoires que l'ordre spirituel remporte sur les sens parvenus au paroxysme de l'enivrement dionysien. Elle a maintenu dans toutes les civilisations, par son rôle de conservation et d'exaltation de la puissance du rythme, l'accord entre la vie de l'homme tantôt trop animalisée, tantôt trop intellectualisée et quelque chose qui est Dieu, peut-être, mais, en tout cas, la gravitation des cieux.

A coup sûr. Car la gravitation est à la source du rythme sans lequel l'art ne serait pas. Il y a le bruit cadencé de notre marche qui nous le dicte, certes, et le battement de notre cœur. Mais seraient-ils, sans la circulation du sang dans nos artères et sans la pesanteur qui nous attache au sol et

nécessite nos jointures, nos muscles, nos leviers osseux ? La gravitation les ordonne indirectement, comme elle agit directement sur le flux et le reflux des eaux, sur le lever et le coucher des astres, sur les retours périodiques de la lumière et des saisons. Elle est seule régulatrice du mouvement rythmique universel qui est le grand éducateur de notre lyrisme, que la danse reproduit machinalement, sans lequel ni l'architecture, ni la sculpture, ni la peinture, ni la musique ne seraient, et qui nous fait retrouver la géométrie, mesure de l'espace, dans l'ordre et le mouvement des machines et dans l'ordre et le mouvement même de l'univers. Le grand mystère, c'est que nous sentions ce rythme dans toutes les œuvres supérieures et dans la danse, l'humble danse, qui est toujours œuvre supérieure pour cela, sans que nous puissions ou sachions le définir. Il est la loi mystérieuse de la répétition, du groupement, du jeu des nombres qui, dans l'édifice et la statue, dans le tableau et l'orchestre, assurent l'harmonie des proportions et la continuité du mouvement. Il est ce qui force le drame, quels que soient les sentiments qui l'accompagnent, douleur ou joie, désespoir, enthousiasme, plaisir, tristesse, à entrer dans l'élan d'une volupté supérieure qui est la certitude intuitive, brusque, complète, d'en tenir et d'en ordonner tous les éléments dans la tête et dans le cœur.

Ainsi la danse hier, — et, mieux, le cinéma demain, parce que ses figures persistent — disposant l'un et l'autre d'une dimension supplémentaire, celle du temps, où le jeu des corps, des bras, des jambes, et le contre-point des combinaisons qui se composent, se dénouent, s'enchevêtrent sur le sol ou sur l'écran, apportent à l'esprit anxieux de maintenir les sensations qui lui donnent la sécurité et la force, la démonstration rigoureuse du rôle que jouent parmi nous la plastique et la musique, en unissant les unes aux autres toutes leurs manifestations. Grâce à eux, les harmonies jusque-là arrêtées entrent dans le devenir La frise des *Apsaras d'Angkor* (1), je le

(1) Fig. 136.

sais bien, est déjà à la fois de la danse et de la musique cristallisées dans la forme immobile, mais gardant, par un miracle presque unique, la lente ondulation rythmique et continue du mouvement. Telles œuvres de Tintoret (1), de Rubens, de Delacroix, telles sculptures dravidiennes, comme elle, mais

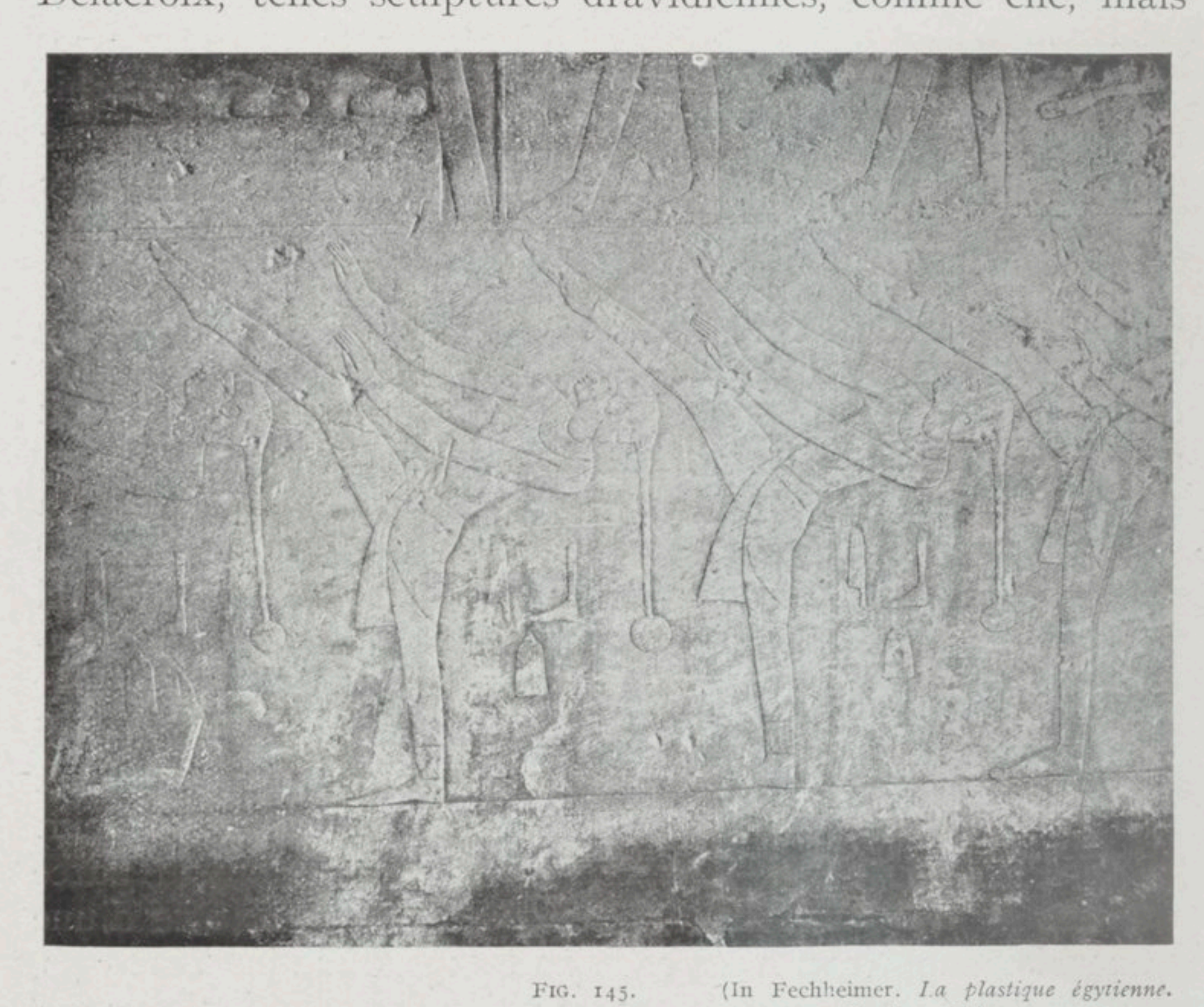


FIG. 145. (In Fechheimer. *La plastique égytienne.* Cassirer, éd.).

LA DANSE *(Égypte.)*

moins qu'elle, par un sentiment irrésistible de la solidarité universelle des formes, des couleurs, des mouvements et des sons, nous faisaient aussi toucher par avance cette loi de circulation interne et sans arrêt que le transformisme, d'autre part, introduisait dans la science. Mais, même pour expliquer ces

(2) FIG. 146.

sentiments confus qu'ils éveillent, il faut toujours passer par le cinéma et la danse, qui enregistrent dans la mécanique et la vie même ce que ces œuvres éparses n'avaient pu que suggérer.

FIG. 146 Cl. Anderson.

PRESSENTIMENT CINÉMATOGRAPHIQUE *(Tintoret.)*

Je n'expliquerai pas pourquoi l'harmonie mathématique et musicale, dont le langage est absolument rigoureux, agissent surtout sur l'inconscient — tout le monde connaît l'effet irrésistible de la musique sur les sens, et le déclenchement instantané d'ivresse spirituelle que donne à certaines intel-

ligences la succession, pour elles automatique, des propositions de la géométrie et des équations de l'algèbre. Ni pourquoi les harmonies plastique et biologique, malgré leur langage flottant, agissent sur le conscient — la sculpture, la peinture, les sciences naturelles exigeant un effort de compréhension incessant. Ni pourquoi les uns, jouant dans l'abstrait, touchent avant tout nos sens alors que les autres, travaillant à même le concret, touchent avant tout notre esprit. Peut-être est-ce précisément l'effet du langage qu'elles parlent, impersonnel d'une part, personnel d'autre part, et donc ici nous obligeant à communiquer avec nos semblables, et là nous ouvrant toutes les portes avec une unique clé. En tout cas, nous trouvons encore aux deux extrémités de l'axe l'architecture et la peinture, pour concilier ces deux forces distinctes de l'esprit dans le vaste cœur humain. Là, pour marquer l'étape de l'inconscience des religions et des lois avant l'apparition de la conscience individuelle, un maximum de rapports géométriques sensibles, mais seulement approchés, et un minimum de sensualité avouée, bien que la matière brute y joue un rôle essentiel. Ici, pour marquer le passage de l'individu surchargé de conscience à l'inconscience des foules prêtes à adopter de nouveaux rythmes unanimes, une ivresse sensuelle constante en des cadres mathématiques impossibles à saisir, bien que d'une étroite rigueur... Je voudrais que la danse, et surtout le cinéma harmonisent, dans leur unité devenante, tous ces rapports paradoxaux.

VI

J'en ai assez dit, il me semble — notamment à propos du *Paradis* de Tintoret — sur la signification essentielle des diverses interprétations humaines de la forme à toute époque et en tous pays, pour qu'il me soit permis de considérer avec

quelque scepticisme les catégories qui prétendent reléguer la peinture et la sculpture dans un rôle d' « imitation », dont l'architecture et la musique, dites arts d' « invention », seraient affranchies. Ce sont là définitions créées pour la commodité du langage. Je sais bien que l'architecture est une science, et doit demeurer une science où la connaissance des matériaux et de leurs combinaisons pratiques et techniques priment toute fin sentimentale. Et d'autre part que la peinture prend le prétexte des formes vivantes pour manifester à leur propos des sentiments. Mais je sais aussi qu'une unité de style mystérieuse montre autant de rapports sensibles ici entre une pagode hindoue et les fresques d'Ajunta (1), là entre une toile de Vermeer et telle maison hollandaise, ailleurs entre le vieux palais de Florence et les fresques de Giotto, ailleurs encore entre les toiles de Poussin et le palais de Versailles, que d'autre part entre Ajunta et Poussin, entre Giotto et Vermeer, entre Versailles et la pagode hindoue, entre la maison hollandaise et

FIG. 147. Cl. Giraudon.
ANALOGIE *(Poussin.)*

(1) FIG. 45 *bis*.

le palais florentin. La peinture, comme l'architecture, ne fait qu'organiser des formes, si le contrôle permanent de « la nature » ,qu'elle invoque, trompe sur le sens véritable de cette organisation. Il ne faut pas prendre au mot le désir grossier de la foule réclamant « l'imitation de la nature » à ceux qui cherchent, sous l'apparence immédiate du monde, les rapports de continuité et d'unité qui, la plupart du temps, semblent contrariés par cette apparence : c'est pourtant cette « imitation » qui leur révélera ces lois. Il ne faut pas non plus prendre au mot la prétention qu'a l'architecte d'ignorer les accidents et les aspects de « la nature » pour ne connaître que ces lois. On les lui apprend à l'école, certes, si l'enseignement y est bien donné : mais il ne les appliquera jamais d'une manière émouvante et directe s'il ne les retrouve toutes vives dans les formes autour de lui.

Je sais bien que si la colonne égyptienne imite assez sensiblement le tronc du palmier, son chapiteau les feuilles du papyrus ou du lotus, l'architecte grec ne songeait guère à un arbre quand il dressait, au milieu des petits oliviers tordus, les colonnes droites et hautes où l'architrave de ses temples s'appuyait. Mais je sais aussi que des troncs d'arbres réels soutenaient, avant l'apparition des édifices de marbre, d'autres troncs d'arbres réels où pesait le toit du paysan (1). Je sais que des cavernes dont l'ouverture était agrandie ou rétrécie par les hommes, abritèrent certains d'entre eux dans la masse de la falaise, leur fournissant ainsi une porte, une fenêtre, une façade que tant d'édifices ultérieurs devaient reproduire. Et je sais qu'une voûte naturelle s'arrondissait au-dessus d'eux, comme elle s'arrondit plus tard au-dessus des salles assyriennes ou des thermes romains. Je n'ignore certes pas que les architectes des époques épanouies avaient bien oublié ces choses. Mais je suis sûr que ceux d'entre eux qui se servaient le mieux des formules abstraites transmises par l'enseignement traditionnel, étaient aussi ceux qui retrou-

(1) Fig. 130.

vaient avec le plus de constance, quand ils traversaient une forêt ou un défilé entre deux parois granitiques, quand ils contemplaient, du centre du désert ou du haut d'une montagne, la coupole du ciel, les édifices des nuages, la succession des pics, des mamelons, des pyramides, l'origine des sensations d'où étaient sorties les formules où leurs méditations sur l'analogie universelle les ramenaient. A l'inverse, un vrai

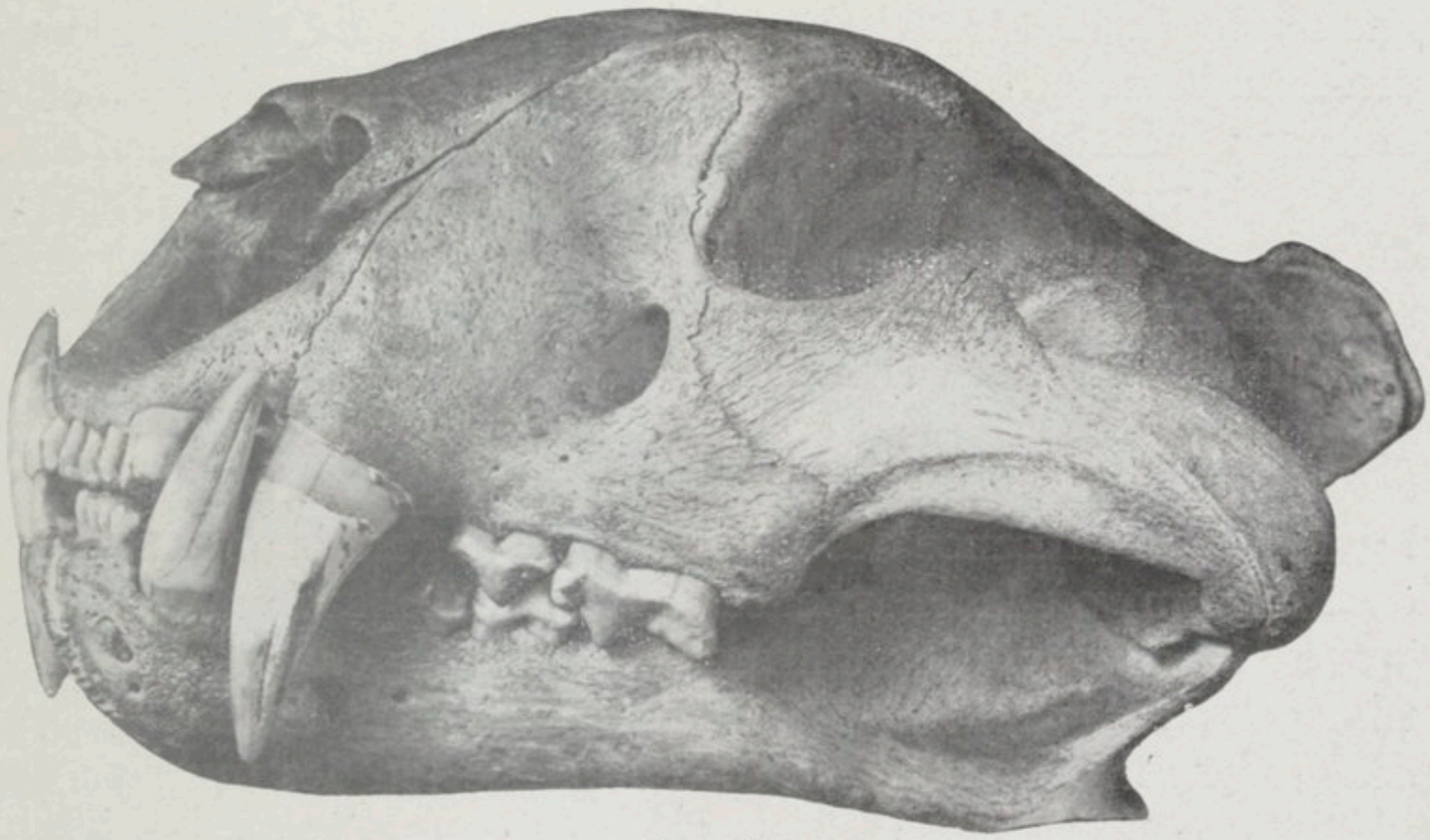


FIG. 148.
SCULPTURE NATURELLE *(Crâne de tigre.)*

peintre, par haine des recettes qu'on lui apprit à l'atelier, a beau prétendre ne plus voir et connaître que « la nature » : il reviendra, précisément par elle, à retrouver sous ces recettes les organismes vivants qu'elles exprimaient à l'origine. L'étude de l'architecture révélera à un architecte la splendeur naturelle des groupes humains qui se forment autour d'une naissance ou d'une mort. L'étude de la nature révélera à un peintre leur splendeur architectonique (1).

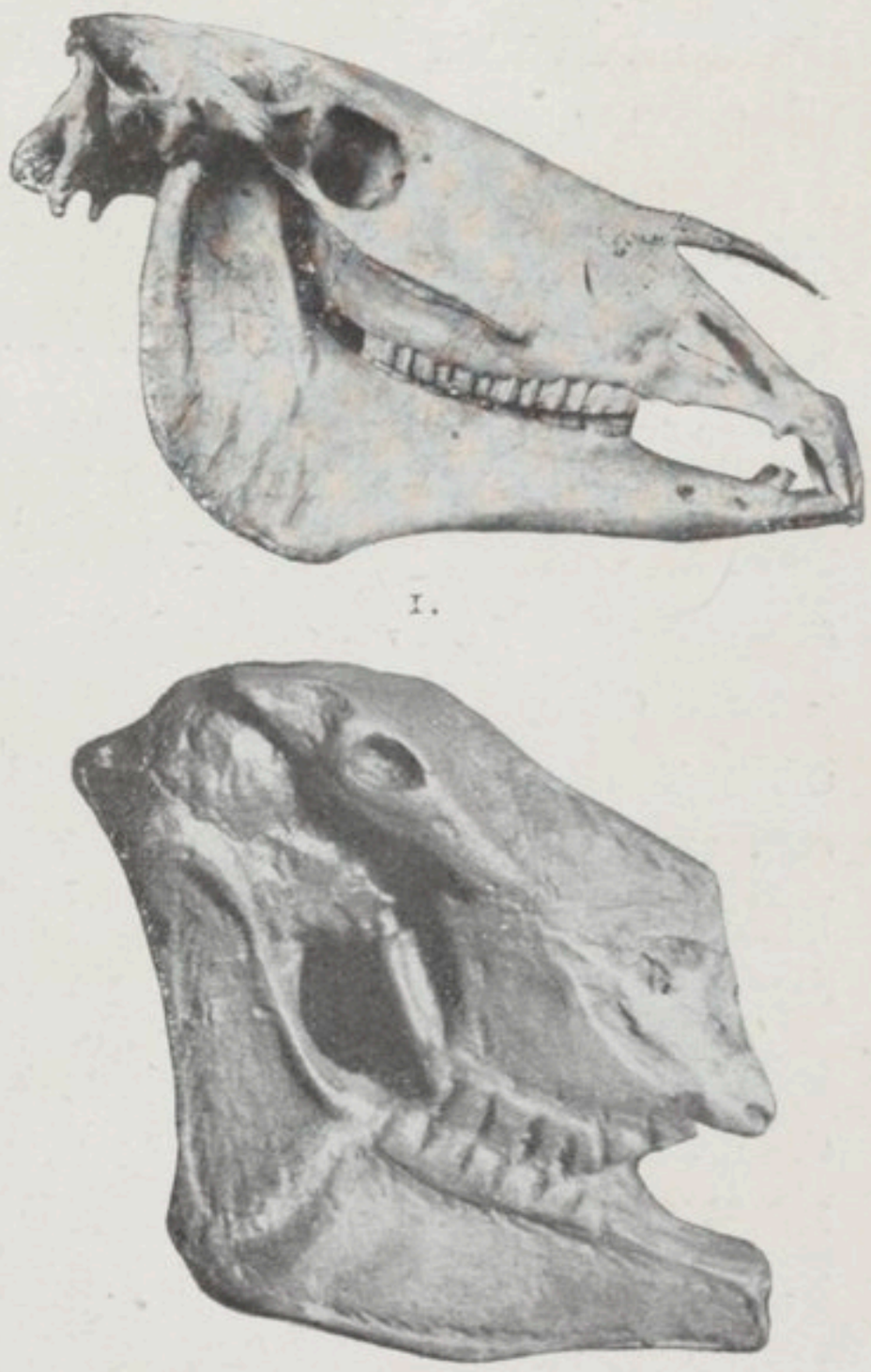
J'ai parlé de l'analogie universelle, si chère à Baude-

(1) FIG. 158, 159, 160.

laire et où l'on découvre, en effet, la clé du mystère émouvant qui donne à l'œuvre d'art, quelle que soit d'ailleurs la langue qu'elle emprunte, sa valeur spirituelle et, si je puis dire, sa dignité. Je n'ai pas besoin, pour la surprendre, d'explorer dans leur profondeur les merveilleux travaux des physiciens modernes qui recherchent, dans les trois règnes, les lignes de force et les équilibres moléculaires analogues d'où la formule morphologique de l'univers surgira sans doute un jour (1). Les analogies apparentielles évidentes suffisent à celui qui emploie ses yeux à découvrir dans le monde des formes une architecture générale empruntant à la logique fonctionnelle sa plus puissante poésie. Poussin, après Homère retrouvant un tronc de palmier dans le torse d'une jeune femme, comparait à ce torse les colonnes de la *Maison carrée* de Nîmes (2). Delacroix s'est livré, à propos des arbres, des feuilles, des dessins de l'eau sur le sable, à des considérations du même genre. Il y a dans les *Ecrits* de Carrière une conférence très suggestive là-dessus, en présence des squelettes de la galerie ostéologique du Muséum, où la charpente des bêtes apparaît toute nue. Voyez la construction harmonieuse de chacune d'elles, les têtes des os jouant dans leurs alvéoles, les leviers osseux dirigés par la pesanteur ou tordus par le jeu des muscles, les imbrications étroites et les pivots des vertèbres, l'amphore du bassin pour porter le poids des viscères, la continuité de l'armature osseuse chargée d'équilibrer et de transmettre les pressions, et tous ces appareils construits sur un plan monotone, mais rendu si vivant par des variations de fonction imperceptibles pour la marche, la préhension, la mastication, le vol, la natation, le jeu profond et élastique des poumons et du cœur (3). Comparez toutes les essences de cette forêt de squelettes, forêt en marche vers un aveugle destin, depuis celui du plus gigantesque entre les sauriens d'avant le déluge

(1) Fig. 116, 117, 118.
(2) Fig. 147.
(3) Fig. 119, 148, 149, 150, 151, 152, 152 *bis*.

à celui du plus mince reptile ou du plus petit oiseau. Surprenez les mêmes formes et les mêmes proportions dans la carapace qui protège ce monstre vaste comme un chêne et cet insecte minuscule qu'un bourgeon peut recouvrir. Voyez le vent de la course passer dans les museaux pointus, les crânes effilés de ces dix bêtes différentes, voyez le sillage de l'eau bruire contre ces palettes osseuses qui traînent le long de ces corps cylindriques, ceux-ci gros comme une tour, ceux-là minces comme un ver. Surprenez l'action de la puissance à broyer des os dans le combat ou des coques de fruits dans le repas chez ces vingt fauves, grands ou petits, dont les larges mâchoires, ajustées perpendiculairement l'une dans l'autre comme des pièces de métal, se fleurissent de crocs, de lames, de meules pour l'écrasement, le déchirement, la fracture, le forage. Creusez la terre. Passez au crible l'humus recueilli entre les radicelles où grouillent les insectes souterrains. Ce triangle de pierre noire, lisse, de bords tranchants, est-il la dent d'un monstre disparu ou un silex poli dans quelque atelier préhistorique ? Cette canine a l'air d'un tubercule végétal. Cette molaire d'éléphant ressemble à des rides creusées par l'eau sur quleque terrain alluvial. Ce pot de cuivre, d'argent, d'argile, cette poitrine de bronze ou de marbre ont reçu à tel point l'empreinte de la terre humide, taches sombres, traînées livides, qu'ils paraissent un germe d'elle, jailli de



1.

2.

FIG. 149.
ANALOGIES *(Crâne de cheval.)*
1. Sculpture naturelle.
2. Sculpture préhistorique.

ses volcans, endormi sous son écorce avec la lave et le charbon.

Allez plus loin. Étendez ces comparaisons. Ce bois de cerf est comme une aile, ou une flamme. Ces racines comme des doigts avides qui se crispent sur une proie pour y saisir l'aliment. Ces feuilles se déploient dans leur nourriture fluide à la manière des poumons, ou des branchies. La sève des plantes, comme le sang des bêtes, circule dans des vaisseaux. La peau des éléphants, des rhinocéros, des hippopotames, des crocodiles, ressemble à l'écorce des arbres, à la surface rugueuse et moussue des rochers. La peau, la chair des femmes à la chair des fruits, au duvet des fleurs. Telle corolle ou coquillage est comme un sexe. Ces pelages, diaprés, mouchetés, ocellés, rayés, ces élythres mordorées, ces écailles irisées ou opalescentes, ne peuvent être aperçus dans les herbes de la jungle, parce qu'ils s'y confondent avec l'or, la rousseur, le velours changeant des pétales, des tiges, des feuilles. Au cinéma, ces torses, ces seins, ces membres de négresses semblent un bronze noir mobile, dont les lueurs, de proche en proche, éveillent la sonorité. Le ralenti donne à ces chiens qui courent des allures de serpents, à ces oiseaux qui volent des allures de danseuses, à ces hommes qui combattent des allures de nageurs, à ces patineurs qui circulent des allures de statues vivantes qui cherchent, dans un mouvement sinueux d'harmonie ininterrompue, leur centre de gravité. L'œuf rappelle l'astre géant dont la rotation autour de son axe fit un sphéroïde parfait. Le désert frémit comme une mer, déferle à la façon des vagues. Les golfes, les promontoires, les estuaires paraissent épousés par l'eau, la grande matière plastique, qui use la pierre à son gré, charrie les graviers et les sables, change lentement les profils terrestres par l'alluvion, l'érosion, la persistance infatigable à frapper, caresser, tomber, goutter au même endroit. Ne dirait-on pas que c'est elle qui a mis soixante siècles à modeler telle statue d'Égypte aux plans ondulants, mouvants, lisses, balancés comme le flot ? Qu'elle a roulé dix mille ans sous ses masses cette tête chaldéenne ou chinoise, presque sphérique, avec

les écorchures de ses chocs sur les galets voisins, et les sillons, les creux, les saillies affleurant les surfaces qu'elle semble avoir usées? Le mouvement de la peinture, dont L.-B. Alberti disait « *Qu'est-ce que peindre, si ce n'est saisir toute*

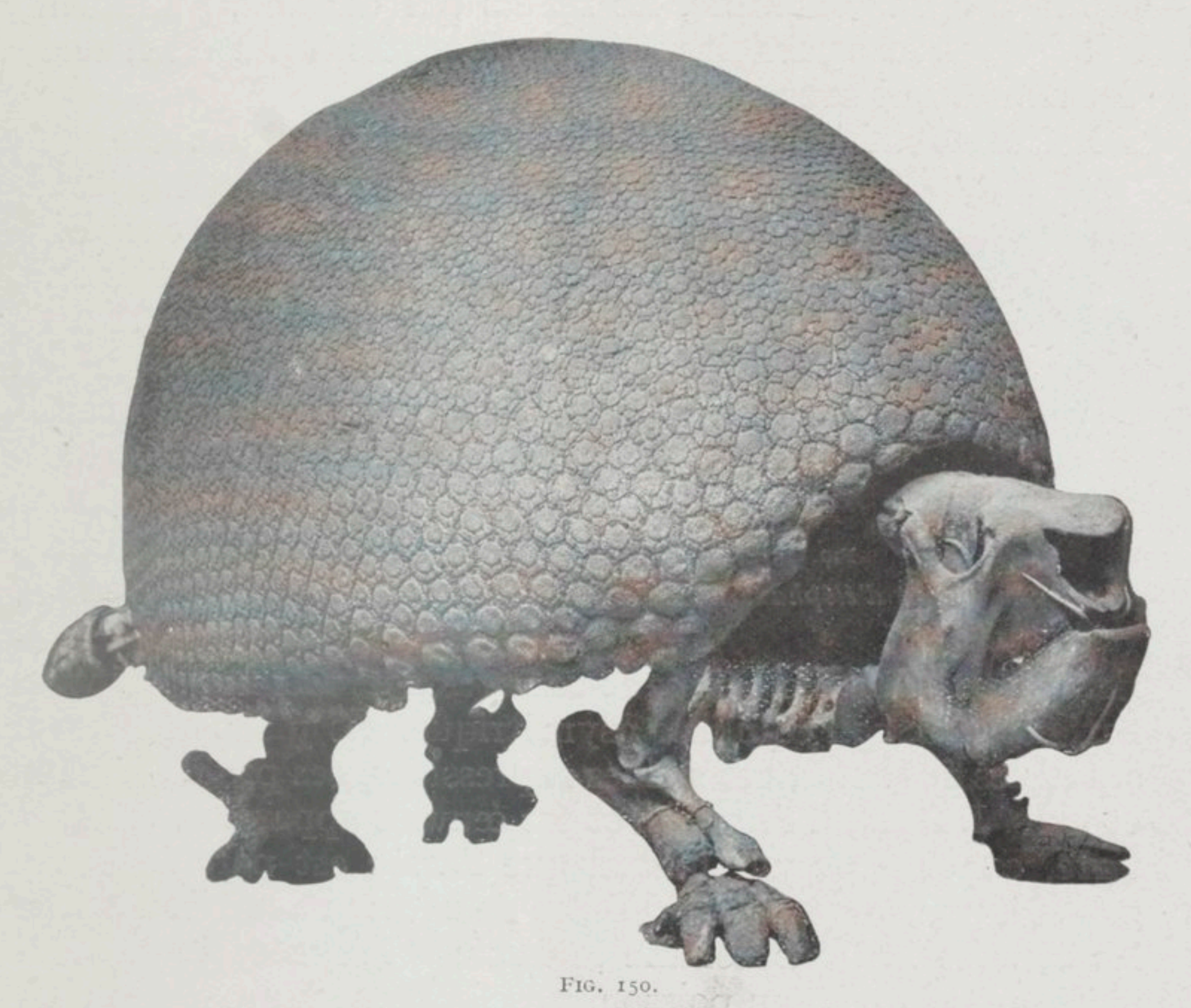


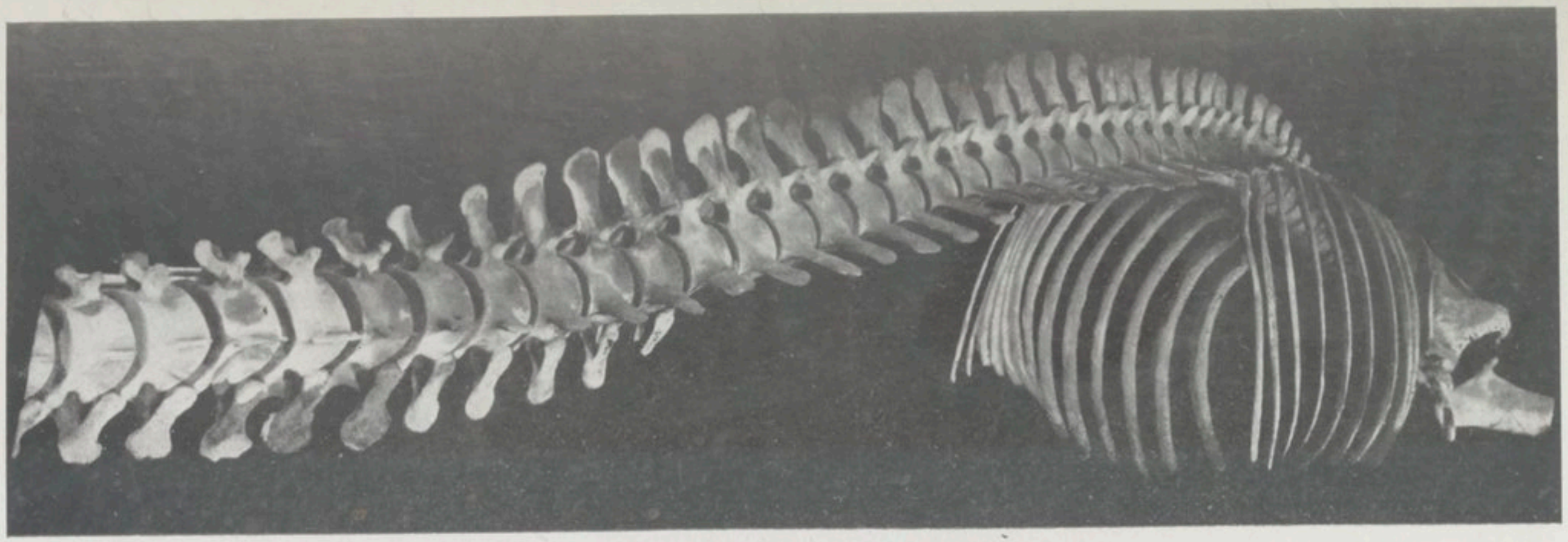
FIG. 150.
ARCHITECTURE NATURELLE *(Squelette de Glyptodon.)*

la surface d'une onde? » est pareil à son mouvement, que la vapeur et l'air partout présents réuniraient à tous les points de l'étendue. Voyez se fondre au loin la ligne de la terre avec la ligne du ciel et la sueur de la mer, l'arbre pareil à un brouillard qui monte, le feu, broussaille convulsive, se résoudre en une fumée qu'entraîne peu à peu le vol éperdu des nuages avec qui elle se fond. Suivez ces nuages eux-mêmes, semblables

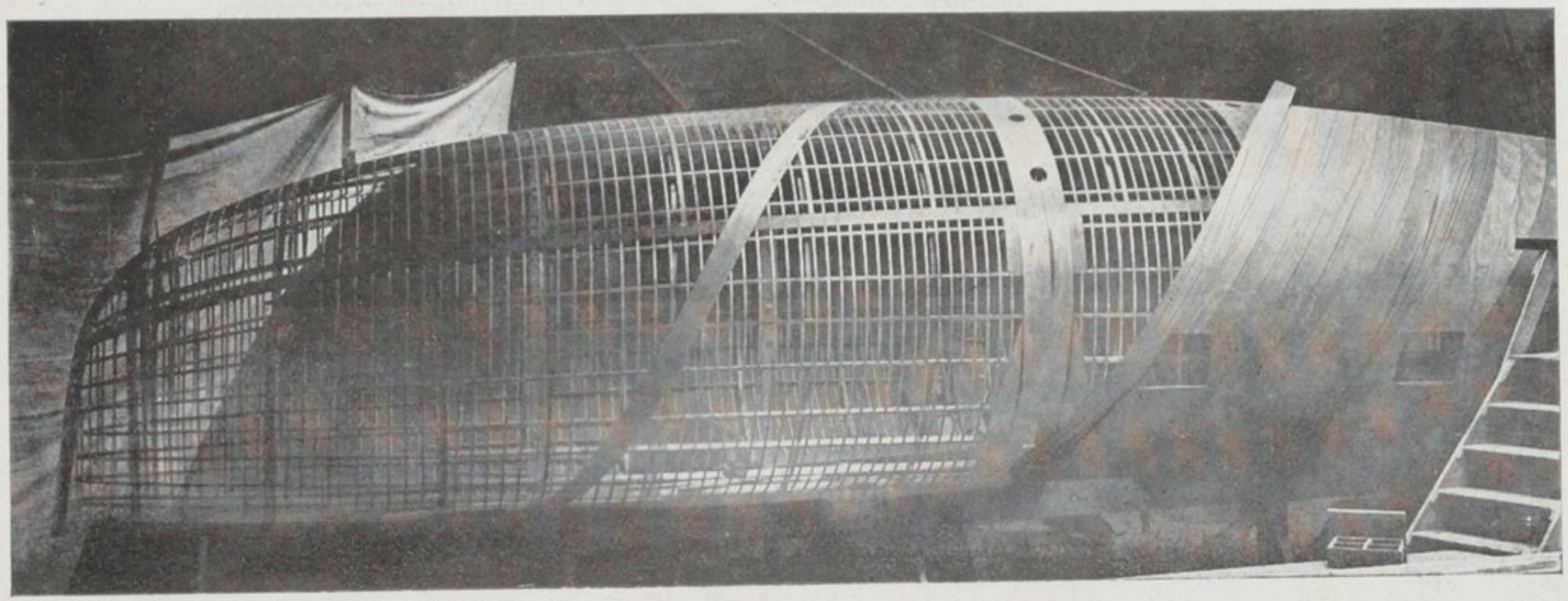
à des coupoles, à des tours, à des dômes entassés, parfois à l'océan, parfois à des montagnes, parfois à des prairies couvertes de neige ou de fleurs. Voyez ces glaciers, ces lacs miroiter comme des gemmes. L'atmosphère, qui est solide, la lumière, la pénombre, les reflets qui dansent, s'allument, s'éteignent, font participer à la vie de toutes les autres chacune des choses qui sont.

La forme universelle est bâtie sur un plan unique. On peut, où qu'on regarde, le découvrir partout. Bien pauvre qui ne sait voir, par exemple, dans un crâne d'homme ou d'animal, non seulement un paysage admirablement ordonné avec ses vallées et ses collines, ses fleuves, ses mouvements intérieurs, son unité géologique et son rythme, mais une sculpture parfaite avec son équilibre asymétrique, ses plans silencieux, ses lignes fuyantes, ses saillies expressives, ses profils sinueux et purs. Et quand l'homme et ses œuvres apparaissent sur la terre, est-ce donc par hasard que l'arme est pareille à une griffe, à une corne, à une défense de bête; que le bijou enlace les cous et les bras comme le ferait un reptile; qu'un sous-marin ressemble à un poisson, un aéroplane à un oiseau ou à un insecte géant, une voile à une aile, une chaudière ou un égout à des entrailles, un moteur à un cœur qui bat? Est-ce donc par hasard que les religions sont construites sur le plan de l'amour, les lois sur le plan de la faim? Il y a, entre l'esprit et les motifs qui le façonnent et qui l'attirent sans cesse pour sa nourriture et sa sécurité, une interpénétration continue et bienfaisante, où l' « imitation » de l'objet cesse quand l'intelligence commence, et où l' « invention » s'arrête avec l'oubli de l'objet. L'esquisse du *Paradis* de Tin-

FIG. 152.
(Dent d'éléphant fossile.)



1.



2.

FIG. 151.

ANALOGIES (1. Squelette de cétacé. 2. Carcasse d'hydravion.)

toret (1), où tout est formes vivantes, ressemble autant à l'esprit que le Parthénon ou une automobile, où tout est formules abstraites. Et si l'église de Brou ressemble moins à « la nature » que le Parthénon ou une automobile, ce n'est point faute d'y avoir multiplié les formes vivantes, mais d'y avoir méconnu le sens des formules abstraites. Ce qui donne à l'édifice abstrait son apparence naturelle, ce qui donne à l'édifice tout entier fait avec des choses existantes sa signification spirituelle, c'est l'articulation logique des éléments qui les constituent l'un et l'autre dans la fièvre de la découverte et l'ardeur lucide de la création.

(1) Fig. 144.

Fig. 152 *bis*.
Analogies (*Crâne de cétacé.*)

(Seurat.) FIG. 153. Cl. Amour de l'Art.

DIVAGATIONS PÉDAGOGIQUES

I

On peut dorénavant se demander si l'événement, l'acte, la scène — le « sujet » — dont nous entretient le poète, ne marque par son rôle propre dans une comédie que nous nous jouons à nous-mêmes afin de maintenir son œuvre sur un terrain utilitaire. Peut-être disposons-nous uniquement de

ce moyen pour empêcher ceux qui ne peuvent participer au jeu spirituel qu'elle propose, d'entrevoir son apparente vanité et de cesser ainsi de la placer comme un écran entre leur soif d'illusion et l'épouvante de vivre. Et peut-être est-ce là qu'il faut chercher, en fin de compte, le secret de la fascination que les religions exercent. Exaltant au moyen du « sujet », sans doute, les vertus sociales qu'elles sont chargées de répandre, elles imposent aux âmes simples une attraction sentimentale que l'harmonie de l'œuvre ne suffirait pas à créer. C'est leur danger, je le sais bien, quand l'anecdote prend le pas sur le grand sentiment mystique et conduit la multitude et l'artiste son interprète à substituer la séduction du fait à la puissance éducative des rapports. Et c'est aussi, aux heures où s'éteint ce sentiment mystique, ce qui entraîne les véritables créateurs à nier la vertu du « sujet » pour exalter la vertu de l'objet dénué de tout pittoresque, ou même de la construction métaphysique pure, n'ayant plus aucun lien visible avec la réalité. La foule se tournant vers les images sulpiciennes, Courbet quitte les dieux pour une belle fille endormie dans les foins, Cézanne pour trois pommes sur un coin de table, d'autres bientôt pour chercher à mesurer des espaces hypothétiques où rien ne se passe plus.

Le phénomène est moins nouveau qu'on pourrait le croire. Quand l'art hellénistique court après le pittoresque, l'homme puissant s'isole pour sculpter une femme nue (1), ou demande en vain aux vieux maîtres archaïques le secret des plans simplifiés et des symétries apparentes. Quand les supports de la cathédrale s'enrubannent dans les méandres de la complication sentimentale, quand la sculpture anecdotique noie les profils du monument, le portrait se complaît dans sa solitude, et la conception abstraite de la ligne pour la ligne et de l'ornement pour l'ornement remplacent un peu partout le souci de la fonction. L'art arabe oublie un beau jour la destination de la mosquée pour se complaire en maniaque au jeu sans fin et

(1) Fig. 189, 200.

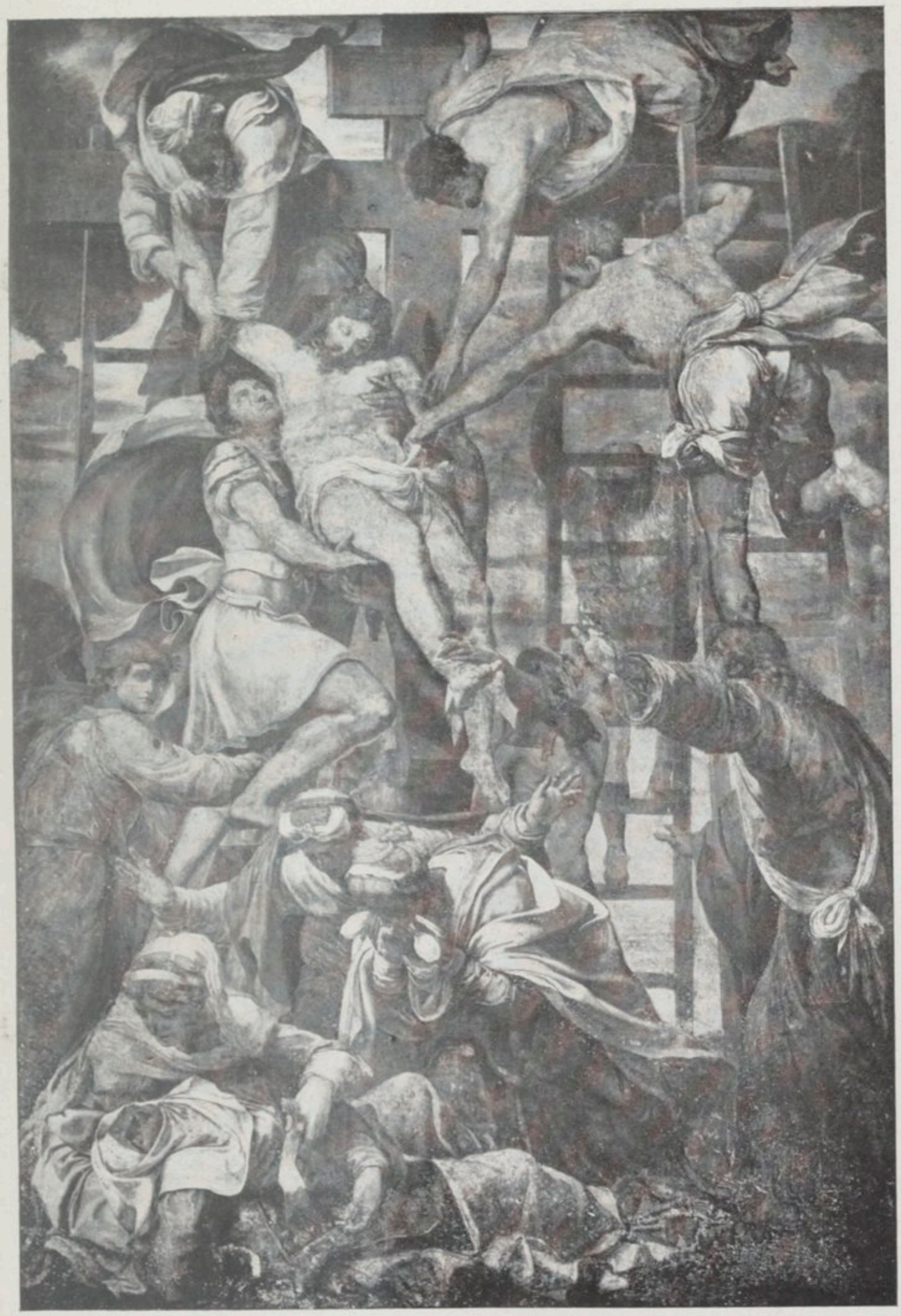


FIG. 154. Cl. Anderson.

« COMPOSITION » *(Daniel de Volterre.)*

sans objet des formules géométriques (1). Partout l'effondrement de la clé de voûte sociale donne à la multitude désaxée le goût du « sujet » anecdotique ou pittoresque qui flatte ses plus médiocres instincts, ou jette à l'opposé le créateur solitaire dans un mépris hargneux du prétexte sentimental qui va tantôt à la brutalité et tantôt à l'abstraction pure, sans aucune issue, aucun regard sur le monde émotionnel. Là tout devient niaiserie écœurante, ici ésotérisme prétentieux.

C'est précisément parce que le « sujet » n'est qu'un prétexte, un moyen de gouvernement, en somme, une arme utilisée par les mythologies et les métaphysiques en pleine vie pour atteindre et animer le sentiment populaire, et qu'il n'a rigoureusement aucun sens du point de vue esthétique dont la recherche du rythme et de l'harmonie est l'unique souci profond, que l'artiste devient vraiment libre dès qu'une forte organisation théocratique ou politique parvient à le lui imposer. Aux époques où l'on attachait au « sujet » une importance exclusive parce qu'il se confondait avec l'apparence et l'esprit de l'édifice social, nul n'en parlait, nul n'y pensait. Aux époques où on le dit sans importance, on ne parle plus que de lui. Vis-à-vis du « sujet » quel qu'il fût, mythe païen, légende chrétienne ou bouddhique, cosmologie égyptienne ou brahmanique, les vieux artistes étaient comme des soldats dans le rang, à qui leur chef donne leur réelle puissance en les délivrant du choix dans le but à atteindre pour leur laisser celui du moyen à utiliser. Le premier décorateur venu d'une *Mastaba* du vieil empire à Sakkara, le statuaire des *Cariatides de Cnide* à Delphes, le sculpteur de la frise des *Apsaras* d'Angkor, le fresquiste des grottes d'Ajunta, l'imagier de Moissac, d'Autun, de Chartres, Giotto à Padoue ou Assise, jouissent du privilège que commence à perdre Michel-Ange à la Sixtine, ce qui provoque, d'ailleurs, grâce au cœur géant qui l'habite, l'harmonie particulière de l'œuvre, conquise dans le désespoir de l'écartèlement spirituel qui le déchire. Je

(1) Fig. 114.

veux parler de cette impression d'allégresse et de paix victorieuse que vous donne l'obéissance quand vous n'avez ni les moyens, ni la tentation, ni même l'idée la plus vague d'en contester l'opportunité. Aucun d'entre eux n'étant encore assailli par le tourment politique, sentimental ou doctrinaire

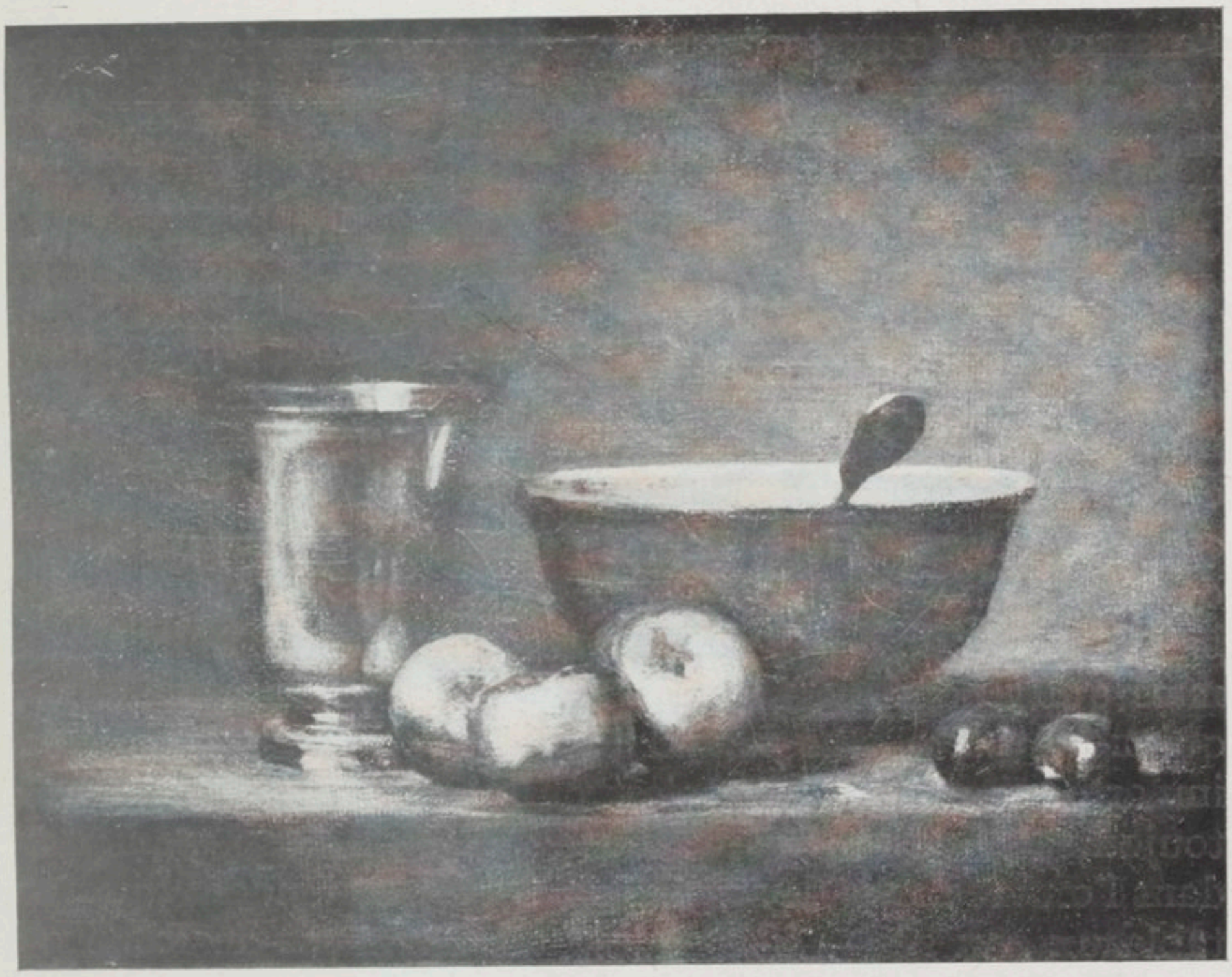


FIG. 155. Cl. Giraudon.
COMPRÉHENSION *(Chardin.)*

de la recherche du « sujet », toutes leurs facultés unies tendaient à exprimer, avec le plus de force et de simplicité possible, la forme qui symbolisait à leurs yeux celui qu'on leur proposait. Obéir délivre, il est vrai, et délivre complètement, à condition que celui qui commande obéisse lui-même au sentiment mystique qui entraîne l'obéissance autour et au-dessous de lui. Dès que le scepticisme sur les fins invoquées est en haut, le désespoir monte d'en bas et disloque

l'édifice. Ce n'est ni la bienfaisance ni la puissance de l'art qui sont mises en question à ce moment-là, mais la légitimité du « sujet » autour duquel l'hésitation puis l'ennui de l'ouvrier compromettent la puissance et la bienfaisance de l'art.

Il est donc moins puéril, mais plus imprudent de dire le « sujet » sans importance, que de s'imaginer qu'il représente l'essence de l'œuvre d'art, dont il n'est que le prétexte à vrai dire capital. Le « sujet », comme l'argent, n'est qu'un moyen d'échange, et ceux qui croient à sa valeur absolue font songer aux avares qui croient à celle de l'argent. Le « sujet » de l'œuvre d'art, je l'ai dit, c'est son harmonie et son rythme, dont l'une en fait sans doute l'unité spatiale pour nos sens, l'autre l'accord dans la durée avec le retour des astres, la cadence de nos pas et les battements de nos cœurs. Le « sujet » n'est qu'un moyen de fixer notre attention sur les apparences et de nous solliciter à traverser ces apparences pour en atteindre l'esprit. Mais c'est ce rôle-là, précisément, qui lui donne son importance, et lui confère peut-être une existence hiérarchique dont les Écoles ont abusé jusqu'à la sottise, mais qui répond, je pense, à la valeur humaine de l'illusion qui nous porte vers lui. Il est bien évident que l'homme importe avant tout, que c'est de lui qu'il s'agit d'abord, et toujours, et de la qualité d'émotion qu'il a su transporter dans l'œuvre sortie de ses mains. Il est bien évident que deux tableaux aux gestes identiques, une Kermesse de Rubens et une Kermesse de Téniers, n'empruntent leur importance, là capitale, ici médiocre, qu'à la qualité propre de celui qui l'a conçu et a eu ou n'a pas eu le pouvoir de projeter son émotion du spectacle qui l'a frappé dans la représentation qu'il en donne. Il est bien évident, même, qu'un couteau peint par Chardin, une pomme peinte par Cézanne, une fleur peinte par Renoir, comportent une accumulation d'humanité qui réduisent à néant telle Mise en Croix composée par tel maître de l'École (1), eût-il la science d'un élève de Michel-Ange ou

(1) Fig. 155.

de Raphaël. Mais il semble tout de même que le *Bon Samaritain* de Rembrandt, l'*Adam et Eve* de Titien, l'*Enterrement du comte d'Orgaz* de Greco (1) soient faits pour provoquer en nous un retentissement d'humanité plus prolongé et plus profond que telle nature morte peinte par le même Rembrandt, le même Titien, le même Greco. Je dis « il semble », n'en étant pas tout à fait sûr, car la qualité propre de deux œuvres, même émanant du même artiste, joue le rôle de premier plan. Mais peut-être un « sujet » où s'entrecroisent mille échos venus de notre éducation morale ou religieuse la plus lointaine, des gestes que nous accomplissons à tout instant, des sentiments et des passions qui nous assaillent à toutes les minutes, des instincts permanents qui imposent à nos actes leur essentielle direction, est-il plus assuré de nous toucher, même si notre culture esthétique est très poussée et si nous savons que le « sujet » n'est en aucun cas dans le fait, mais dans l'ordre que l'esprit sait établir entre les faits. Peut-être est-ce le degré de complexité d'une œuvre qui, à puissance et émotion égales, assure son rang hiérarchique. Mais là encore on pourrait me répondre que Greco, Rembrandt ou Titien peignent une nature morte avec la même complexité de pensée ou de sentiment qu'ils apportent à nous dire comment un guerrier vêtu de fer est porté au tombeau, en présence des anges, par des ascètes au visage livide que la prière et la douleur rétractent, comment un blessé trouvé sur le bord de la route est ramassé et pansé par un passant charitable, et la splendeur de l'homme et de la femme dans la première aurore du premier jardin. A coup sûr. Cependant, la force et l'importance des sentiments généraux et communs à tous les hommes demeurent, il me semble, plus essentiels ici que là. Même en y mettant tout le poids de leur force créatrice, Michel-Ange ou Rembrandt ne sauraient modifier les courants intérieurs provoqués en nous comme en eux-mêmes par les siècles d'exaltation spirituelle que les morales, les religions, les

(1) Fig. 204.

philosophies successives ont accumulés autour de quelques sentiments qui mettent en jeu le développement et le sort de l'espèce entière. Je sais fort bien qu'une touffe d'herbe au bord d'une mare a autant de valeur plastique qu'une *Mise en Croix*, quand l'une et l'autre ont été peintes par Rembrandt. Mais comme elle a moins de valeur sentimentale, peut-être a-t-elle moins de chance que nous parvenions à saisir sa valeur plastique par la voie du sentiment.

II

C'est cette valeur sentimentale, par malheur, qui éloigne les créateurs du « sujet noble », quand le règne de l'anecdote succède au règne de la foi, et qui les pousse à chercher la loi de continuité et de constance dans les rapports de coloration et de forme où est le vrai sujet de l'œuvre d'art, en peignant un couteau et un verre sur l'évier d'une cuisine. Là, l'équivoque est impossible. Il ne peut plus s'agir que d'un édifice plastique élevé par son exaltation propre par delà le bien et le mal. Ce spectacle d'humilité — ou d'orgueil, si l'on veut — possède une puissance d'éducation telle qu'elle peut ramener, si on sait et veut la comprendre, aux effusions lyriques les plus chargées d'humanité. Une brioche de Chardin piquée d'un brin de laurier reconduit par des voies plus sûres une âme anxieuse à goûter l'émotion d'une mort ou d'une naissance, que telle toile du Guide ou du Baroche qui s'applique à représenter, avec toute l'éloquence possible, l'un de ces événements (1). Ces voies qui sont, je veux le répéter, celles de l'harmonie et du rythme, la portent à rechercher, dans le premier émoi sentimental qu'elle éprouvera sur sa route, une

(1) Fig. 154. 155.

impression analogue à celle que la toile de Chardin lui donne, et il est nécessaire qu'elle l'y retrouve un jour. Le spectacle le plus humain ne reste humain, et même n'acquiert vraiment sa valeur humaine, que s'il nous est transmis par des moyens d'où l'anecdote qui fait rire ou pleurer s'efface. Si le peintre et le sculpteur sont profondément attendris par

FIG. 156. Cl. Giraudon.
MASSACRE *(Goya.)*

la mort d'un ami, par exemple, ou l'apparition d'un enfant, ou quelque illustre supplice, ce n'est qu'en mettant en valeur impitoyablement, par de purs procédés plastiques, les saillies expressives qui rendent la scène sensible, les profils qui l'arrêtent dans l'espace, les plans fuyants qui y font participer cet espace, tout ce qui en fait un bloc dont les éléments sont solidaires, et le rythme secret qui lui confère l'unité dans le mouvement. La rançon de cette attitude est de livrer à celui qu'y mène sa vue peu à peu impartiale du monde,

l'accès d'une région spirituelle absolument pessimiste, d'où il ne considère plus la mort et la douleur, quand elles ne le touchent pas personnellement, que du point de vue esthétique, ce qui l'oblige à en regarder les images avec une volupté intellectuelle ne laissant plus aucune place à la pitié. Je me suis surpris à souhaiter la continuation de tel spectacle de guerre, à cause de sa beauté. Et j'ai compris à ce propos pourquoi le *Massacre des Innocents* de Breughel ou de Poussin, le *Deux mai* ou le *Massacre* de Goya, les *Massacres de Scio* ou la *Médée* de Delacroix, la terrible effigie équestre que Titien fit de *Charles-Quint*, les *Horreurs de la guerre* de Rubens, toutes les mises en croix de Rembrandt et des primitifs des Flandres, de France ou d'Italie, les sanglantes idoles des Aztèques, des Hindous, des Nègres, les bas-reliefs assyriens de chasse ou de guerre, tant d'autres œuvres où le carnage et la violence sont étalés et décrits, ne laissent qu'une impression de certitude, d'allégresse calme, de sécurité (1). L'anecdote sentimentale s'en efface complètement, et le créateur et le spectateur y respirent une atmosphère d'indifférence vis-à-vis des fins optimistes que l'homme prête à la vie et d'acceptation définitive de la cruauté de Dieu. J'ai lu, je ne sais où, que Michel-Ange, un jour, avait percé un portefaix d'une lance, pour étudier son agonie. Il est inutile d'affirmer l'absurdité de l'anecdote dès qu'on prétend en faire de l'histoire. Mais, si l'on veut bien la maintenir sur le terrain de la légende, il est utile d'en souligner la vérité symbolique.

C'est en regardant, certain jour, une opération chirurgicale (2), que j'ai surpris le secret de la « composition » qui confère à n'importe quel « sujet » la noblesse et peut assurer au « sujet noble » sa prééminence apparente sur n'importe quel sujet. Le groupe formé par le patient, le chirurgien et ses aides, les spectateurs, m'apparut comme un organisme unique en action. Tout de suite je m'aperçus que chacun étant à sa

(1) Fig. 55, 69, 80, 156, 157, 163, 193.
(2) Fig. 159.

Fig. 157. Cl. Druet.

Drame plastique *(Delacroix.)*

tâche, tous réunis autour d'un même centre où se passait l'événement, ceux-là par leur métier, ceux-ci par l'intérêt passionnant du spectacle, cet autre parce qu'il constituait le prétexte capital de l'événement, il était impossible qu'il n'en fût pas ainsi. C'était l'événement lui-même, le centre de l'événement qui provoquait dans toutes les dimensions et sous tous les aspects du groupe la position des corps, des bras, des mains, des épaules, des têtes, dont aucune ne s'écartait et ne pouvait s'écarter de son attraction invincible sans rompre l'harmonie et le rythme de ce groupe du même coup. La lumière tombait où il fallait qu'elle tombât pour que chacun des acteurs vît ce qu'il avait à faire. La disposition des surfaces, l'étagement des plans, la rotation des volumes, l'avancement, le retrait des saillies étaient voulus par la fonction. Une logique fonctionnelle intérieure déterminait rigoureusement une logique structurale visible dont rien ne pouvait être modifié sans que la logique fonctionnelle même cessât tout d'un coup de tendre à sa fin. Si un peintre avait été là, s'il avait demandé aux différents acteurs du drame de ne pas bouger pour qu'il copiât le drame, l'ensemble se fût disloqué, l'organisme eût cessé d'être, l'émotion eût disparu avec la fonction elle-même. L'erreur de toutes les écoles est de faire « poser » la scène. Or, un portrait même ne se pose pas. Il se fait dans les intervalles des séances, quand le peintre dîne, discute, se promène avec son modèle, ou même quand il ne le voit pas. A plus forte raison un événement capable de révéler son unité plastique par la multiplicité des éléments qui l'animent. Toute composition qui n'est pas organique a la raideur, le froid, le vide de la mort. Je me trompe, car la mort vit. L'homme, au moyen de l'art, a réussi, la plupart du temps, à être plus mort que la mort.

Arabesque intérieure, en somme, dont bien peu jusqu'ici soupçonnèrent l'existence dans la réalité, et dont la « composition » n'est guère qu'un symbole inconscient, et trop approximatif. Organisme complexe, fait d'éléments indépendants d'habitude, qu'une force morale seule peut unir, qu'une force

esthétique seule peut traduire, bien qu'il ne puisse être exprimé que difficilement et plutôt théoriquement par la sculpture, bien que la ligne ne puisse faire autre chose que l'évoquer, et dont seule la grande peinture symphonique, jouant à sa guise des formes, des valeurs, des couleurs, des reflets, des passages, des lumières et des ombres pour exprimer l'univers dans toutes ses dimensions, peut parvenir à arrêter

FIG. 158. Cl. Anderson.

COMPOSITION ORGANIQUE *(Mélodie: Giotto.)*

la vie éphémère, mais essentielle, pour toujours. L'accouchement, les soins à l'enfant, ses premiers pas, l'accident, la mort, la lecture ou la musique en commun, certains travaux d'industrie, d'agriculture ou de guerre groupant des êtres autour d'une action concentrique et profondément absorbante, révèlent de la sorte la loi du drame plastique à qui sait les regarder. Les Égyptiens avaient eu l'intuition de la chose, certes, mais ils ne disposaient guère que de la convention linéaire rythmée par un hiératisme social et religieux trop sévère pour qu'ils pussent en faire saillir dans sa profondeur et

animer de sa circulation interne l'organisme complexe qui seul peut révéler la loi de la grande composition où le sentiment et la plastique fusionnent nécessairement. Les Grecs, par leur souci de la perfection anatomique, ne pouvaient guère qu'en soupçonner l'existence, ce dont le fronton d'Olympie et

FIG. 159.
COMPOSITION ORGANIQUE NATURELLE. *(Opération)*

les *Parques* de Phidias semblent témoigner nettement (1). Il a fallu arriver à Giotto (2), où aboutit l'effort méditerranéen coïncidant avec l'éclosion de la tendresse chrétienne, pour voir ce sentiment capital se formuler pour la première fois d'une façon décisive dans l'intelligence, qui par malheur ne disposait encore que de moyens rudimentaires et ne pouvait

(1) FIG. 1, 14.
(2) FIG. 158.

qu'en projeter, avec une continuité d'ailleurs sans défaillances, l'ombre silhouettée sur le mur. Il a fallu en outre le lent travail de déblaiement de Masaccio et de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, de Titien, de Tintoret, de Rubens, pour que Rembrandt, et Rembrandt seul jusqu'ici dans la peinture, ait fait converger vers le but à atteindre le maximum et la

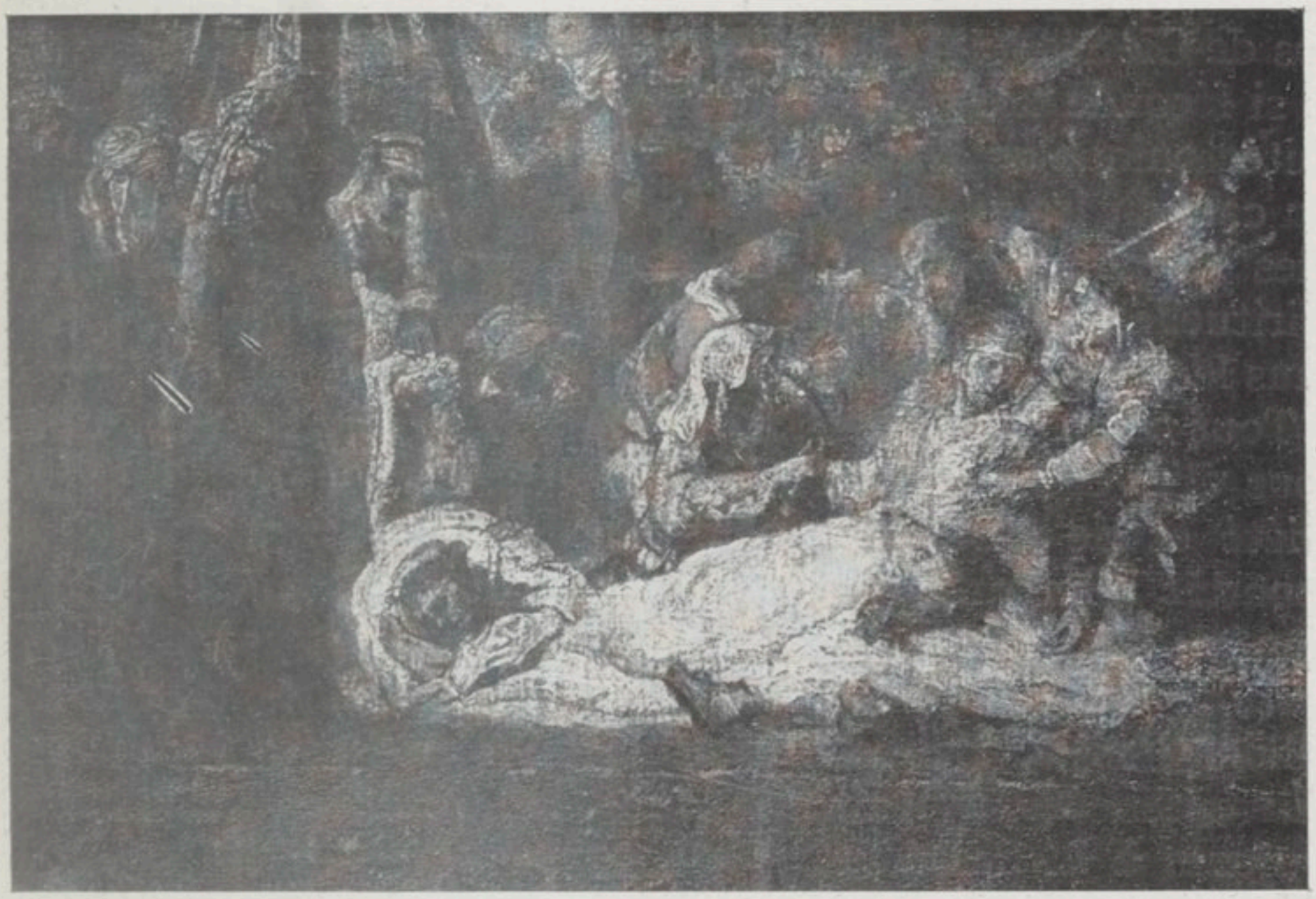


FIG. 160. Cl. Hanfstaengl.

COMPOSITION ORGANIQUE *(Symphonie : Rembrandt.)*

totalité de ses moyens (1). Chez lui, le « sujet » se trouve exactement là où est le point d'équilibre entre l'émotion humaine et l'impression plastique, et il saisit cette minute fugitive avec une telle puissance que le monde entier, à ce moment-là amalgamé par la lumière et présent par tous ses éléments dans quelques épaules penchées, quelques fronts inclinés, quelques mains tendues vers un berceau ou une tombe, semble un seul

(1) FIG. 158.

organisme agissant dans l'espace occupé par cette tombe ou ce berceau. C'est l'événement même qui compose les groupes, et délègue au symbole plastique sa puissance de sentiment. Dans l'instinct des imagiers de la cathédrale française et des sculpteurs bouddhiques de l'Inde, surtout du Cambodge et de Java, apparaissait déjà une impulsion irrésistible vers un ordre organique analogue à celui-là (1). J'ai remarqué, à propos de Giotto, qu'il fallait voir dans cette conception nouvelle et si féconde des ensembles, le signe de la rencontre de l'architectonique ancienne et du sentiment chrétien à son apogée. On connaît les analogies du christianisme et du bouddhisme : elles se poursuivraient, pour le réconfort de notre unité spirituelle, jusque dans la forme que l'émotion visuelle prend dans le secret des cœurs.

Tout cela est très simple, au fond. Il ne s'agit jamais pour nous d'inventer des événements, mais de combiner avec sobriété et de traduire avec force l'ordre selon lequel nous apparaît n'importe quel événement. C'est le cas, je le crois bien, de tous les créateurs de race. Rembrandt prend la plupart de ses « sujets » dans l'Écriture. Michel-Ange aussi. Villon, Pascal, Baudelaire semblent à peu près incapables d'inventer des événements, privilège appartenant presque toujours à la basse littérature romanesque ou dramatique. Shakespeare s'adresse à l'Histoire, comme les tragiques grecs ou français, comme les lyriques juifs. Peut-on dire que tous ceux-là aient manqué d'imagination ? Rembrandt à part, et Rubens, connaissez-vous un peintre doué d'une imagination plus grandiose que Tintoret ? Cependant il empruntait à Titien ou à Michel-Ange la plupart de ses « sujets ». Le véritable créateur combine, autour de ses émotions immédiates, les événements que la tradition lui impose l'obligation ou plus simplement l'habitude de célébrer. Et ce n'est pas l'événement qui en est le départ réel, c'est l'émotion immédiate : la femme nue, la naissance, la mort, l'homme à sa tâche, les

(1) Fig. 15, 97, 136.

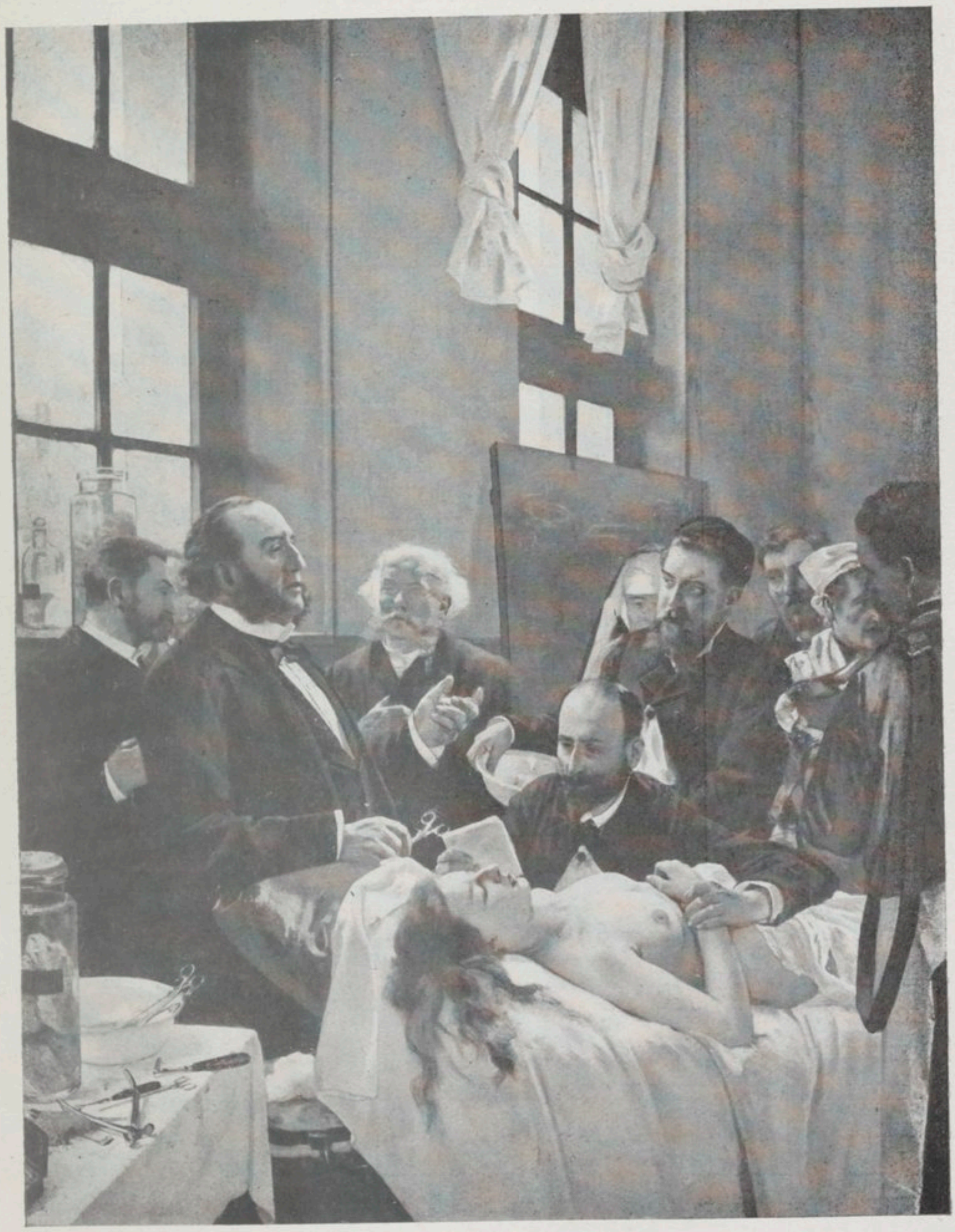


FIG. 161. Cl. Giraudon.

COMPOSITION NATURALISTE *(Gervex)*.

rapports de toutes ces choses avec la lumière, l'espace, les agitations de son cœur. Alors, il suffit de copier ? Sans doute. Encore faut-il savoir copier. Savoir copier, c'est savoir résumer, simplifier, choisir, accentuer. Copier, c'est dégager d'un chaos de sensations confuses les cimes expressives où s'attache l'émotion et que réunit la pensée par des passages assez subtils pour ne laisser émerger que ces cimes tout en montrant avec évidence leurs rapports de continuité.

III

On ne peut vraiment s'entendre sur ces questions-là qu'aux heures où quelque grand sentiment commun porte une foule entière, préparée au préalable par une éducation collective séculaire, vers les symboles matériels de l'image à réaliser. Si ce sentiment et cette éducation manquent, il faut que l'individu, par une sorte de miracle qui est celui de l'élection, possède ce sentiment lui-même et qu'il ait envers lui-même la cruauté de contrôler, en remontant aux sources naturelles, ses émotions sentimentales par ses émotions esthétiques, ses émotions esthétiques par ses émotions sentimentales dans un échange réciproque et continu. L'éducation artistique est la plus ardue de toutes, car elle ne consiste ni à enregistrer, ni à classer, ni à exposer des faits. Or, la valeur d'une telle éducation n'a pour moyen et pour sanction que la sensibilité du maître et de l'élève, et la sensibilité, n'admettant aucun instrument de mesure, ne souffre qu'on lui impose aucune sélection.

L'art plastique, entre tous, est le moins compris et le moins aisé à comprendre. Par l'oreille, nous recueillons les opinions des autres, ce qui n'exige à peu près aucun effort personnel. Par l'œil, il nous est imposé de nous en faire une à nous-même. Pour cela nous ne croyons pas à l'éducation

de l'œil devant qui nous préférons reculer instinctivement, parce qu'elle exige un effort personnel dont peu d'entre nous sont capables. Nous admettons volontiers que l'algèbre ou la

FIG. 162. Cl. Anderson.

JEUNESSE CONQUISE *(Peinture de Titien à 95 ans.)*

musique nous obligent à une initiation préalable, parce qu'ils s'expriment à l'aide de signes symboliques résolument conventionnels et présentant une infinité de combinaisons possibles. Mais dès que nous savons distinguer un éléphant d'un para-

pluie, nous regardons comme faite l'éducation de notre œil. Nous nous jetons dès lors à corps perdu dans le sentiment sans contrôle que le tableau ou la statue est désormais réduit à la fonction servile d'exalter, et que le symbolisme le plus puéril — celui qui précisément se contente de distinguer un éléphant d'un parapluie — suffit à traduire. Tout le monde, ou presque tout le monde, sait que le mot, et en tout cas le son ne représentent qu'indirectement l'objet, ce qui donne au poète, et surtout au musicien, une liberté sans bornes. Tout le monde, ou presque tout le monde, croit que l'image c'est l'objet, et se déclare satisfait si l'objet est reconnaissable. Personne, ou presque personne ne se doute que le contrôle permanent du monde figuré par le monde réel représente un travail incessant qui ne souffre pas de défaillance, et que la sculpture et surtout la peinture se tiennent à un point d'équilibre particulièrement instable entre le sujet et l'objet. Ceux qui sont incapables d'apprendre ce langage — le plus intellectuel de tous —, le croient du premier coup intelligible. Ceux qui seraient capables de l'apprendre le croient le moins intellectuel de tous et réservé à quelques-uns dont le don visuel est sans doute estimable, mais insuffisant à éduquer et à mûrir la pensée. Nul ne s'est demandé pourquoi, par exemple, la plus belle période de production du musicien, surtout de l'écrivain, se place presque toujours entre la quarantième et la cinquantième année, alors qu'à peu près tous les grands maîtres de la peinture — l'éducation du cerveau par l'œil étant lente, pénible, ne devant rien qu'à elle-même et ne cessant pas de se faire — ont produit leurs plus belles œuvres à partir de cinquante ans, et, quand ils ont vécu très vieux, n'ont cessé de monter jusqu'à la fin dans la révélation de leur liberté et la possession de leur force. Je songe, pour ceux-là, à Véronèse, à Rubens, à Rembrandt, à Velasquez, à Poussin, à Delacroix, à Cézanne, et pour ceux-ci à Cranach, à Franz Hals, à Goya, à Hokusaï, aux exemples sublimes de Titien (1) et de

(1) Quand j'ai voulu choisir un tableau de la veillesse de Titien pour

FIG. 163. Cl. Meyer-Graef.

SUBORDINATION DU DÉTAIL AU MOUVEMENT *(Delacroix.)*

Renoir (1). L'éducation plastique, plus encore que les autres, ne s'adresse qu'à ceux qui désirent l'acquérir, non par mode ou pédantisme, mais par passion.

Quand on a médité le mot de Spinoza : « Les idées que nous avons des corps extérieurs indiquent plutôt la constitution de notre corps que la nature des corps extérieurs », quand d'autre part on sait que la peinture, presque au même titre que l'algèbre ou la notation musicale, est un langage dont les éléments conventionnels se peuvent grouper selon des combinaisons infinies qui n'ont d'autre objet que la mise en évidence d'une harmonie formelle et colorée tendant à recréer l'unité de l'espace, et d'un rythme formel et coloré tendant à recréer la continuité du mouvement, tout change. La compétence innée et unanime semble risible, l'ésotérisme irritant, l'humilité nécessaire. Je me souviens du temps où je regardais les Égyptiens comme des enfants, les Chinois comme des magots, les Dravidiens comme des fous. L'époque n'est pas si lointaine où je considérais les Toltèques comme des monstres, les Nègres comme des gorilles. Et c'étaient là, pourtant, des formes depuis longtemps arrêtées, que je pouvais regarder de très haut et de très loin, et qui eussent pu entrer, par l'éducation et l'atavisme, dans la norme et la nécessité de ma vision moyenne. Convention toujours, non pas même uni-

en appuyer ce texte, je me suis trouvé en présence d'une difficulté singulière. Résolu à ne donner ici que des gravures ne figurant pas dans les quatre volumes précédents de l'*Histoire de l'Art*, j'ai constaté que les tableaux de Titien qui les illustrent, et que j'avais rassemblés alors sans tenir compte de leur ordre chronologique et en me basant uniquement sur mes préférences, avaient tous été peints après la soixantième année du maître : le doge *Gritti* à 64 ans, *Paul III* à 69 ans, *Salomé* à 74, *Diane au bain* à 83, l'*Education de l'aurore* vers 90 ans, la *Nymphe et le Berger* et le *Péché originel* vers 92, le portrait de *Titien* entre 90 et 95, le *Christ aux outrages* vers 94 ans ! C'est l'un des nus plus haut cités que j'eusse voulu reproduire pour montrer quelle rayonnante jeunesse spirituelle avait été celle du maître approchant de sa centième année. A leur défaut, j'ai choisi la resplendissante toile du Prado, qu'il commença de peindre vers 90 ans et n'acheva peut-être qu'à 98 !

(1) Fig. 162, 212.

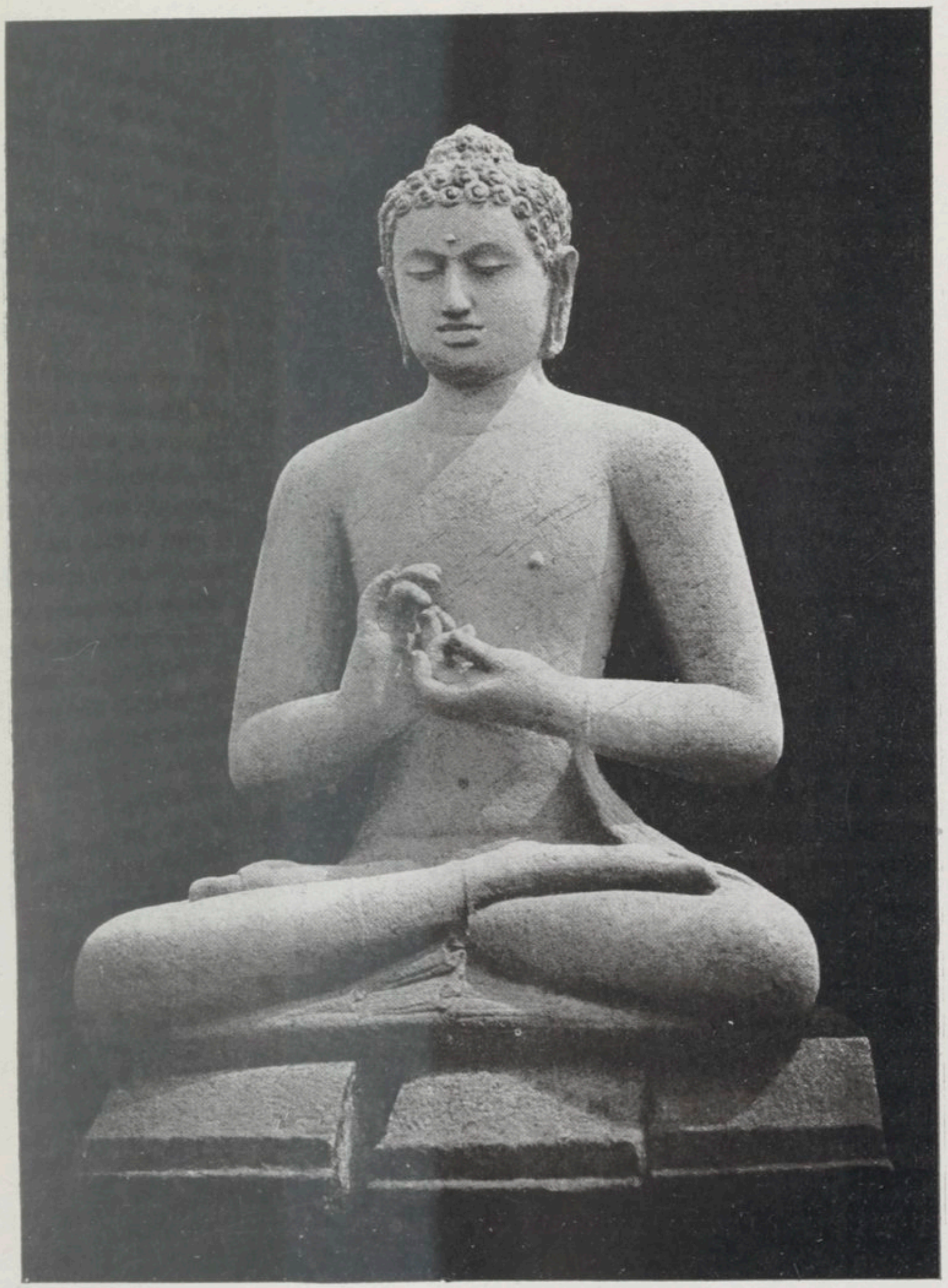
verselle, et dont il faut connaître les signes suivant l'époque et le lieu. Comment un homme sans culture concevrait-il des formes à naître, comment comprendrait-il des formes naissantes même, quand des formes séculaires échappent si souvent à la compréhension de l'homme le plus cultivé ? J'ai ouï dire que les Chinois, qui sont des civilisés supérieurs, ne comprennent absolument pas ce que représente un tableau européen, fût-il un portrait, et le regardant aussi bien la tête en bas. Et j'imagine que le jour où Paolo Uccello introduisit dans ses œuvres la perspective, pourtant destinée selon lui à se rapprocher le plus possible de la réalité, les spectateurs habitués aux conventions de l'école giottesque trouvèrent ses travaux tout à fait inintelligibles (1).

Il faut apprendre. Et même, et peut-être surtout apprendre qu'un même langage peut exprimer des époques différentes, des idées différentes, des caractères différents, indépendamment, par surcroît, de sa qualité. Non seulement Racine et Baudelaire, mais Racine et Vaugelas, Baudelaire et mon charbonnier se servent des mêmes mots. Et l'on considère comme des historiens, parce qu'ils emploient des matériaux analogues, Michelet et Victor Duruy. Cependant, Jean-Paul Laurens, bien que parlant la même langue que Delacroix, est plus près de Victor Duruy que de Delacroix, et Delacroix s'entendrait mieux avec Michelet, bien que parlant une autre langue, que Michelet avec Victor Duruy. « La peinture est chose mentale », disait Vinci. Il faut le savoir, si l'on veut lui restituer sa dignité en l'arrachant aux Béotiens. Mais il faut savoir aussi qu'elle est chose poétique pour ne pas s'imaginer que deux hommes qui s'expriment au moyen de la peinture sont tous deux peintres pour cela. Il y a des grammairiens de la peinture qui ne sont pas plus des peintres que les grammairiens de la langue ne sont des écrivains. Mon charbonnier parle le français, mais Baudelaire est un poète du français. Cabanel parle la peinture, mais Renoir est un poète de la pein-

(1) Fig. 141.

ture. Nous marchons « à travers des forêts de symboles », certes. Encore faut-il savoir que tels de ces symboles, semblables dès l'abord, cachent un esprit différent, et que tels autres, dès l'abord dissemblables, recouvrent un même esprit. Il y a moins de distance entre Homère et Corot, que près de trois mille ans séparent et qui s'expriment par des signes sans analogie, qu'entre Corot et tel illustre professeur de peinture qui vivent à la même époque et usent de signes pareils.

Ceci dit, et une fois supposée connue la convention qui prétend enfermer le monde, soit dans le jeu roide ou sinueux des lignes sur un plan, soit dans la saillie mouvante des volumes sur une surface irrégulière, soit dans une forme isolée de partout imitant la forme réelle, que l'on accepte la symbolique égyptienne, la symbolique hindoue, la symbolique grecque, que l'on consente à la représentation plus conventionnelle encore où l'arabesque linéaire, la teinte plate, l'intervention des valeurs et des demi-teintes reproduisent à volonté tous les effets précédents accrus de l'immense ressource mélodique ou symphonique de la couleur, il reste à pénétrer l'esprit même de l'œuvre, c'est-à-dire sa qualité. Tâche moins ardue que la première, tout langage portant en lui une harmonie secrète qui lui est propre et qui n'est précisément sensible que si elle s'unit à l'harmonie spirituelle de l'homme par des passages si subtils que l'une et l'autre fusionnent dans une irrésistible unité. Mais moins aisée, par cela même, à définir, et qui, en dernière analyse, n'a de comptes à rendre qu'au sentiment individuel. Sans parler du rendu anatomique — convention, lui aussi, et peut-être plus dangereuse que toute autre, puisque l'art occidental, grâce à elle, a failli s'enliser dans la recherche de la perfection physique alors que l'art oriental, qui n'en avait pas souci, pénétrait de plain-pied, par son symbolisme constant, dans l'empire des idées —, on peut dire que c'est de l'esprit seul que la ligne, la masse, la couleur tiennent leur sens conventionnel et qu'aucune n'a le droit de se dire plus proche de la réalité que les autres, même



W. Cohn. *La plastique indienne.*
(Cassirer, éd.)

FIG. 164.

SUBORDINATION DU DÉTAIL A LA FORME *(Java.)*

si l'on admet que l'art vise à rendre la réalité. Ni la ligne, ni la masse, ni la couleur n'existent par elles-mêmes. Toutes, une fois leur langage fixé, sont fonction de la force interne qu'est l'enthousiasme de la foule artiste au travail ou du poète isolé. Tous les moyens créés pour symboliser la forme n'ont de réalité que par leurs rapports spirituels avec une idée à traduire dont l'ensemble est tout entier dans l'intention du créateur.

C'est cet ensemble, d'abord, qu'il faut chercher à comprendre. L'opération chirurgicale dont j'ai parlé plus haut m'a immédiatement révélé le rôle capital et à peu près unique qu'il joue, en même temps que les moyens dont il faut user pour parvenir à l'exprimer. Il n'est pas un détail qui n'en dépende, aussi insignifiant qu'il paraisse, et qui ne soit déterminé par sa fonction essentielle, comme la forme du plus modeste organe par la fonction d'un organisme dont il n'est que l'un des moyens. Le détail nuit, s'il n'est indispensable au rayonnement de l'ensemble. Il ne rayonne que si l'ensemble forme un tout dont on ne peut distraire rien. L'étroite lueur du couteau, dans la *Médée* (1) de Delacroix, prend une signification tragique parce que le mouvement entier du drame, le visage terrible qui se retourne en faisant voler les cheveux, le torse gonflé de fureur, le bras crispé sur les enfants qui pendent, aboutit, par le jeu des lignes, à cette lueur de couteau. Les bois sembleraient moins profonds, dans la *Fête champêtre* (2), et l'ombre verte qui flotte entre les troncs noirs moins mystérieuse, si, par telle rose dans le lierre, tel ruban cramoisi sur le satin gris d'un corsage, Watteau n'en avait fait valoir le silence et le recueillement. Je me souviens, dans tel ensevelissement de Rembrandt, d'un liseré bleu presque imperceptible qui court sur le linceul du Christ. Quoi, cette note presque gaie dans le plus grand drame de l'Histoire ? On ne la voit qu'en analysant le tableau, l'ensemble

(1) Fig. 163.
(2) Fig. 57.

seul apparaît dès l'abord, le poids du cadavre aux bras des amis, la douleur des femmes, les plaies saignantes et l'inertie du dieu. Elle ne s'impose pas. Seulement, dès qu'on l'a vue, on sait pourquoi la chair du Christ est si livide, pourquoi cette odeur de sépulcre flotte sur toutes ces blancheurs suspectes,

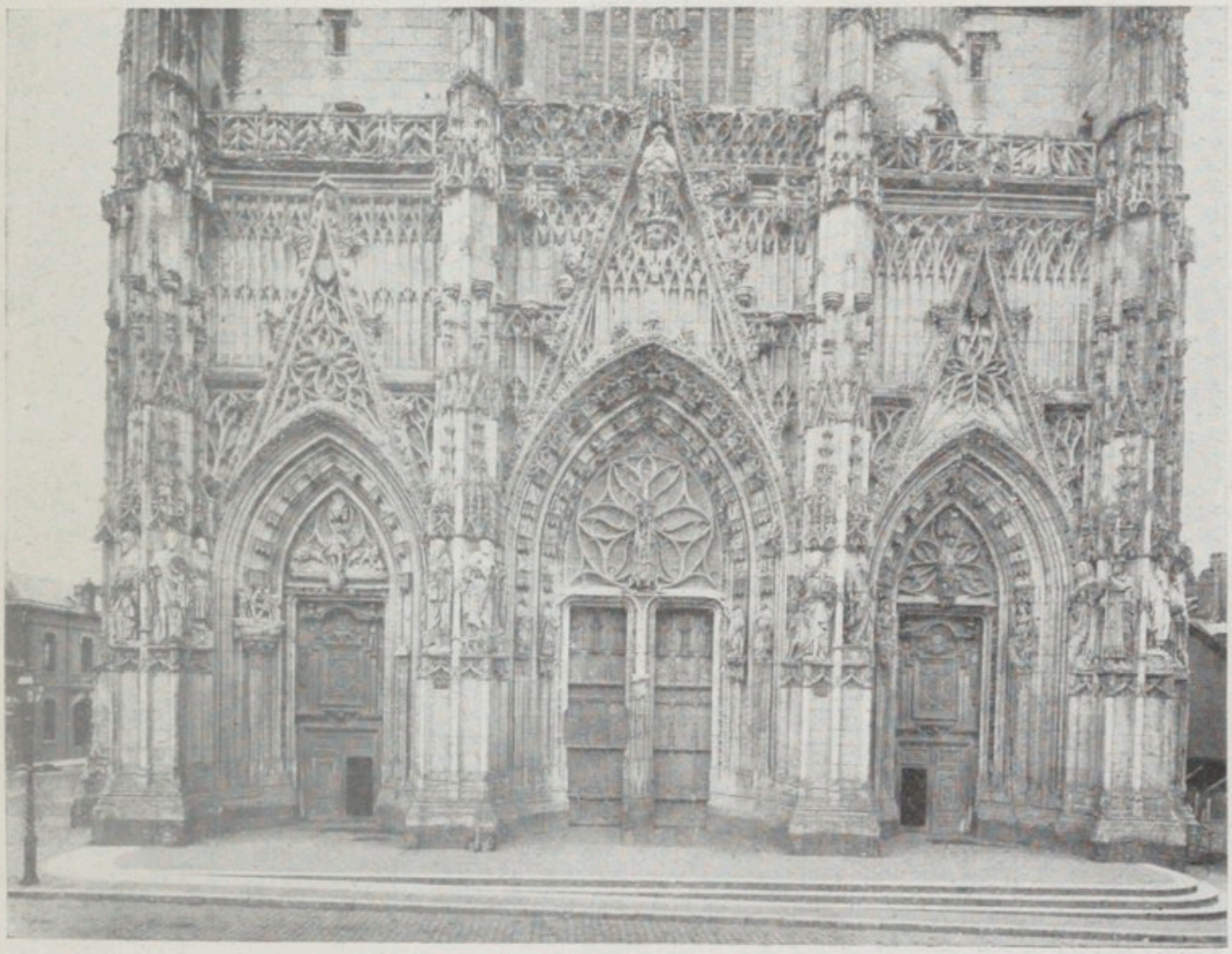


FIG. 165. Cl. N. D.

TYRANNIE DU DÉTAIL *(Abbeville.)*

pourquoi ce cri de flûte à peu près effacé introduit dans la plainte des hautbois et des violoncelles comme un rappel des joies du monde qui la rend plus désespérée. Dans un portrait de femme de Goya, il est impossible de voir autre chose qu'une bouche où le sang bat sur des dents qui luisent, des yeux de flamme, des bras chauds, quelques fleurs ou joyaux étincelants çà et là, parce qu'il n'y a pas autre chose,

et que tout cela est nécessaire pour exprimer et suffit à exprimer l'image de sa luxure. Je sais un Bouddha javanais (1) lisse et nu, où les surfaces glissent les unes dans les autres comme une eau pure et sans rides, une sorte de bloc de lumière uniforme dont toute l'onde unique aboutit à deux mains maniérées et charmantes, soignées, pulpeuses, pleines de replis et de cachettes comme des fleurs. La courbe d'une main prise au hasard, dans les *Apsaras* d'Angkor, se prolonge (2) par le serpentement du torse, jusqu'au pied de la danseuse, parce que rien de superflu ne s'interpose, ni bijou mal placé ni saillie musculaire excessive, pour rompre le flot continu qui les unit et retentit, tout le long de la frise, en invisibles échos. Il faut regarder un tableau ou une statue comme on regarde un monument, non par telle feuille sculptée, mais par la logique structurale qui en assure l'assiette et en accuse les fonctions. C'est cette logique même qui ramènera les yeux sur la feuille sculptée pour qu'ils puissent en admirer jusqu'aux nervures. L'absence de cette logique expliquera pourquoi cette feuille perdue dans cet énorme édifice suffisait seule à fixer le dégoût. Une erreur ne choque pas dans un ensemble harmonique. Dans un ensemble inharmonique, on ne voit que des erreurs, même si tout n'est pas erreur. Je prie qu'on jette alternativement les yeux, si l'on veut bien se placer à Chantilly entre le château moderne et les communs du vieux château, sur l'un et l'autre édifice. Si l'on ne comprend pas encore, je demande qu'après avoir longuement regardé l'église de Brou, ou même l'église d'Abbeville, ou même la cathédrale de Reims où tant de détails splendides attirent, on se tourne une seconde vers le palais des papes d'Avignon (3).

(1) Fig. 101.
(2) Fig. 136.
(3) Fig. 125, 165.

IV

Cependant, la profusion ornementale des architectures en dégénérescence, profusion qui correspond, dans le tableau, à sacrifier à des détails anecdotiques ou pittoresques inutiles un ensemble que son peintre se montre, de ce fait, incapable de concevoir, acquiert une saveur singulière chez le primitif qui en use aussi — je veux parler surtout du primitif d'Allemagne ou de Flandre, car l'Italien manifeste une admirable intelligence plastique dès les débuts de la peinture. C'est que cette profusion ne répond pas, chez le primitif d'Allemagne ou de Flandre, au souci d'éblouir le spectateur par une fausse science, une virtuosité servile, l'étalage d'une érudition aussi désordonnée que creuse, mais à un scrupule candide, celui de ne rien oublier de ce qu'il sait et de ce qu'il sent. Ce qui le sauve, c'est la fraîcheur de ce qu'il sent et la naïveté avec

Fig. 166. Cl. Giraudon.
Assimilation *(Poussin.)*

laquelle il raconte ce qu'il sait. L'ensemble qui a, chez lui comme chez le plus épanoui des maîtres, une existence spirituelle profonde, n'est pas mis uniquement en valeur, comme chez celui-ci, par des procédés plastiques, subordonnant l'émotion éprouvée à la conscience de cette émotion et aux moyens de l'exprimer fournis par l'intelligence. L'émotion éprouvée, où le sentiment l'emporte, s'exprime précisément par l'accumulation de tout ce qui peut aider à rendre la ferveur de ce sentiment. Si le détail domine, ici, il ne nuit jamais à l'ensemble, qui n'est lui-même qu'un amas de détails ordonnés tant bien que mal autour d'une émotion unique qui leur transfuse confusément sa puissance. Alors que chez celui qui parvient aux cimes de la peinture l'équilibre est réalisé entre l'instinct et la raison, il est rompu chez le décadent, qui ne s'en doute même pas et tâtonne en aveugle, du bout de son épée d'Académie, dans un univers anarchique. Chez le primitif il se cherche, et c'est à la passion de cette recherche même que l'œuvre emprunte son caractère touchant. D'abord le commencement de l'amour, puis sa pleine possession, enfin sa dissolution dans le dégoût et la lassitude du geste. Comparez de ce point de vue, Gentile da Fabriano, Raphaël et Baroche, ou, pour choisir encore trois noms dans une même école, Carpaccio, Titien, Bassan. Et vous apprécierez ce qui distingue le détail envisagé comme fonction logique de l'ensemble, là du détail et de l'ensemble se subordonnant l'un et l'autre à leur fonction sentimentale, ici du détail et de l'ensemble l'un et l'autre privés de logique et de sentiment.

C'est là qu'on prend sur le fait le procédé de l'École, que Rembrandt jeune utilisait encore dans la *Leçon d'anatomie* (1) de La Haye, et qu'il abandonna soudain avec le succès et la fortune pour regarder, dans les logis du quartier pauvre, travailler, agoniser, mourir les hommes, travailler, pleurer, enfanter les femmes, naître ou jouer les enfants. L'École substitue à la conception organique des maîtres,

(1) Fig. 102.

Fig. 167. Cl. Nordein.

La cage

qu'elle est incapable de comprendre, ce qu'elle appelle la « composition », collection de recettes empruntées à l'aspect extérieur de leurs ouvrages, au groupement des objets et des figures dont la disposition concentrique ne lui échappe pas, mais dont la source humaine lui est absolument inaccessible. C'est pourtant simple, encore un coup, bien plus simple que de découvrir des formules rythmiques. Plus simple est de partir du dedans de soi-même pour contempler un spectacle vivant, que de partir, pour rendre ce spectacle, du soi-disant arrangement que présente une toile de Raphaël, de Titien, de Rubens ou de Poussin. Il s'agit de souffrir, de sentir, d'aimer, de confronter son amour, ses sensations et sa souffrance avec les impressions qu'on reçoit du monde visible et de les relier par des lignes de force qui obligent la forme et le cœur à tomber d'accord. Le mystère, c'est que ceci ne soit donné qu'à un très petit nombre d'hommes. Presque tous feront resservir au « *Repos du modèle* » les polygones et les pyramides qu'ils ont découpés sur un calque de la *Messe de Bolsène* ou de la *Transfiguration*.

Est-ce à dire que la tradition n'existe pas dans les formes d'art d'un même peuple, que la technique ne puisse se transmettre, se perfectionner d'âge en âge, le métier d'architecte, de sculpteur ou de peintre s'enseigner ? C'est si peu cela que je crois, bien au contraire, la tradition des grandes civilisations artistiques étroitement liée à la découverte progressive et à la conquête joyeuse du caractère organique de l'art. La tradition naît, croît, se fortifie, mûrit, décroît et meurt en même temps que naît, croît, se fortifie, mûrit, décroît et meurt la vie spirituelle d'un peuple. Les hommes d'un même métier, parlant une même langue, travaillant dans un même chantier, un même atelier sous les ordres d'un même maître, se servent des mêmes outils, broient les mêmes couleurs, remuent les mêmes matières, étendent sur les mêmes pierres le même enduit pour y fixer la peinture par les mêmes procédés, articulent des échafaudages faits avec les mêmes bois selon les mêmes principes, avec les mêmes cordes et

avec les mêmes clous. L'instrument joue un rôle humain dans la formation de l'artiste. Il modèle sa main. Il attaque la matière, différente suivant le lieu, suivant l'époque, avec un fer plus ou moins fort, plus ou moins tranchant, plus ou moins dur. Les formes géologiques, la qualité de la lumière interviennent à chaque instant, pendant plusieurs générations, pour orienter le maître et ses disciples vers une façon de voir qui modifie peu à peu leur façon de sentir et d'être. Ceci est bien connu pour la langue proprement dite qui façonne

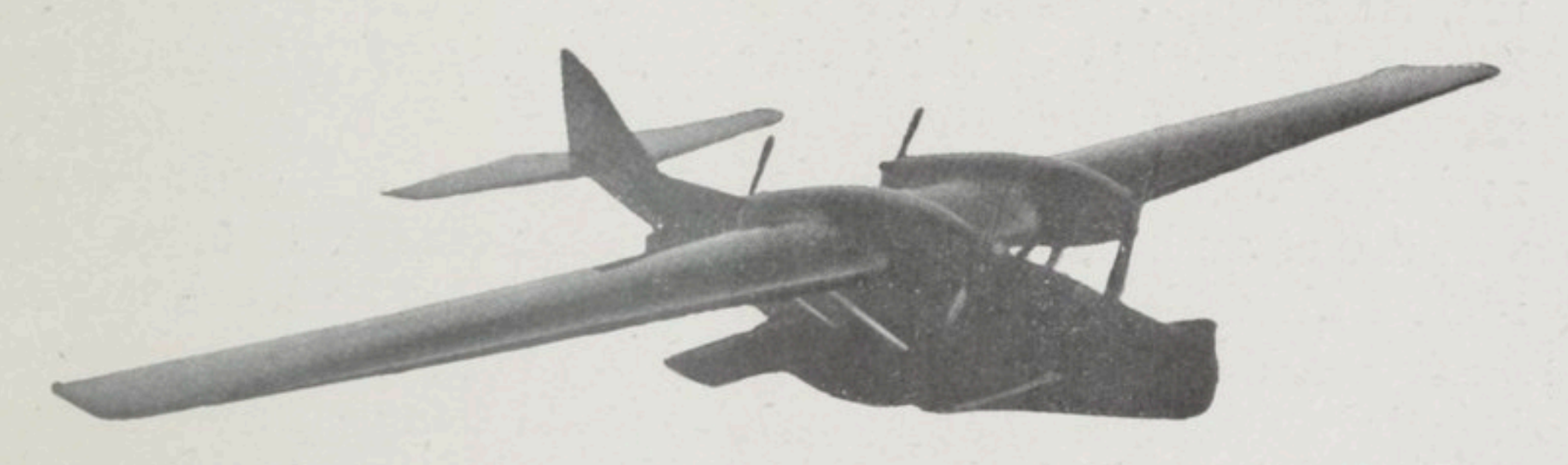


FIG. 168.

L'OISEAU *(Cl. Vie aérienne.)*

peu à peu la forme du raisonnement. Un homme, aussi grand qu'on le veuille, ne s'évade pas de son métier, de sa corporation, de sa race et des impulsions qu'il lui donne sans s'évader du même coup de l'universalité des hommes que ce métier, cette corporation, cette race ont contribué à modeler et qui leur transmet des confidences, des sentiments, des idées venus d'ailleurs. Et c'est si vrai que les plus grands reviennent aux traditions réelles, méconnues ou falsifiées par l'École la plupart du temps.

C'est le rôle de Rubens ramenant la peinture de son pays à ses sources flamandes contre les romanisants de Flandre, après avoir, selon les conseils de ces mêmes romanisants, étudié, mais compris mieux qu'eux les Italiens. C'est celui de Poussin accomplissant en Italie la même tâche pour la France. C'est celui de Delacroix rétablissant, parmi les cla-

meurs des professeurs d'académie, la grande forme animée d'un mouvement organique contre la tradition dévoyée par les élèves de David. Et de Cézanne reconduisant au seuil de l'avenue monumentale du monde à trois dimensions l'impressionnisme perdu dans la danse des atomes et le flottement des reflets. L'apparition de l'individu héroïque a toujours marqué la rupture d'un rythme ancien fatigué qui s'essouffle et perd de vue ses sources, et l'introduction d'un jeune rythme dans les cadres traditionnels, qui sont partout le caractère national, les enseignements du milieu historique et géographique, l'évolution sociale et idéologique qui a circulé souterrainement dans l'âme des dernières générations, la volonté de maintenir l'esprit au niveau de la vie montante pour la comprendre et au besoin la maîtriser. Ce sont ces choses-là qu'un maître digne de ce nom enseigne à ses élèves. La lettre de la tradition, qui enchaîne et pervertit les faibles, n'empêchera jamais les forts d'en rétablir l'esprit de temps à autre par l'intervention révolutionnaire de la puissance propre qui les anime et qu'ils ajoutent à l'édifice séculaire comme une flèche ou une tour. Ce qui révolte le troupeau, c'est que l'organe, toujours, changeant dans sa fonction avant de changer dans sa forme, il ne s'aperçoit jamais que la fonction s'est modifiée, et que la forme nouvelle, qui est le poète lui-même, est précisément l'annonciatrice de la nouvelle fonction. Le créateur traditionnel — le poète — ce n'est pas le professeur qui emploie ses plus habiles recettes à construire un palais gréco-renaissant à la gloire de tous les Arts : c'est l'ingénieur qui expose un aéroplane dans le hall de ce palais (1).

Le palais n'a pas de style, l'aéroplane a un style. Tout est là. La tradition, s'il le faut par la révolution, a pour objet de maintenir ou de rétablir le style dans les formes expressives d'une époque, d'un peuple, d'une fonction, d'un homme. C'est-à-dire un édifice pris à la vie et rendu à la vie par le passage dans l'esprit et dont l'unité dans l'espace et la conti-

(1) Fig. 167, 168.

nuité dans la durée restituent leur apparence et leur signi-

Fig. 169. Cl. Giraudon.
La vie *(Grèce.)*

fication générales à l'homme, à la fonction, au peuple, à l'époque dont il s'agit. Qui veut tenter de défendre

l'École ne peut fournir qu'un argument non tout à fait dépourvu de valeur : l'École a peut-être pour tâche d'ébaucher faiblement dans la durée, afin de manifester selon ses modestes moyens la continuité de notre effort entre les grands moments de notre vie spirituelle séparés par des périodes critiques où tous les rythmes sont perdus, l'arabesque que les maîtres ont tracée hier ou traceront demain dans l'espace : peut-être, sans les Bolonais, n'aurions-nous pas eu, par exemple, les XVIIe, XVIIIe et même XIXe siècles français. Le malheur, c'est qu'il n'y a rien de vivant sous cette arabesque, c'est qu'elle dévie très vite de sa route pour aboutir à des recettes misérables contre lesquelles l'homme fort vient protester, procédant ainsi à l'inverse des grandes traditions qui introduisent peu à peu le style dans la vie : il réintroduit brusquement la vie dans le style, en faisant craquer de partout les cadres frêles établis par les Écoles, ce qui soulève contre lui tous leurs adeptes, et la multitude derrière eux. Ce sont les maîtres qui nous ont infligé nos habitudes au cours de l'histoire. Quand ils en sortent eux-mêmes, nous ne leur pardonnons pas l'effort auquel ils nous obligent pour les comprendre, sinon pour les suivre. Et c'est si vrai qu'une fois habitués, et habitués par

FIG. 170.
LE STYLE
(In F. Sarre. *L'art persan*. (Cassirer, éd.)

eux à leur propre style, nous ne leur permettons pas d'en développer les conséquences pour aller plus haut, ou ailleurs, Nous avons vu cela de nos jours avec Renoir par exemple, auquel les puristes ont cité gravement ses premières œuvres pour lui reprocher d'en faire d'autres qui ne leur ressemblent pas. Sentiment d'une honnêteté incontestable, mais d'un comique achevé.

En somme, ce qui produit ces alternances de tradition et de révolution qui nous frappent dans le développement d'une grande époque d'art à laquelle participent plusieurs générations, c'est d'une part l'établissement d'un équilibre organique entre la vie affluant dans l'émotion de l'homme et le style selon lequel son siècle, sa race, sa nature propre le poussent à l'exprimer, et d'autre part la rupture de cet équilibre due à la décrépitude du siècle ou de la race ou à l'introduction trop brusque ou violente d'éléments étrangers au siècle et à la race que la foule des artistes a perdu le pouvoir d'assimiler. La vie est toute découverte, couleur, mouvement, expansion, conquête. Le style hiérarchie, défense, subordination. Certaines choses assez vivantes, comme la *Victoire de Samothrace*, sont presque dépourvues de style. Certaines choses très stylisées, comme les *Archers de Persépolis*, sont presque dépourvues de vie. D'autres, comme l'*Aurige de Delphes*, portent le style et la vie réunis ensemble, en les exaltant l'un par l'autre, à la cime la plus haute de leur force d'expression (1). Là où l'une et l'autre fusionnent, comme à la fin de l'ancien empire memphite ou du moyen-empire thébain, comme aux VIe et Ve siècles grecs, comme aux XIIe, XIIIe, XVIIe siècles français, comme aux temps des grottes d'Ellora aux Indes, du palais d'Angkor au Cambodge, du temple de Boroboudour à Java, comme à l'époque des Tang en Chine, un moment prodigieux de l'âme humaine sonne, où ses puissances d'amour parvenues à leur apogée s'ordonnent spontanément selon ses puissances de volonté ayant atteint

(1) FIG. 12, 169, 170.

leur plénitude. Quand c'est le style qui l'emporte vient vite le règne du dogme, l'illusion d'arrêter la vie, imposante au premier abord, mais vite tyrannique, stérile, et bientôt mortelle. Quand c'est la vie, et l'illusion qu'elle ne s'éteindra plus, en vient le chaos enivrant pour ceux qui le sentent, mais anar-

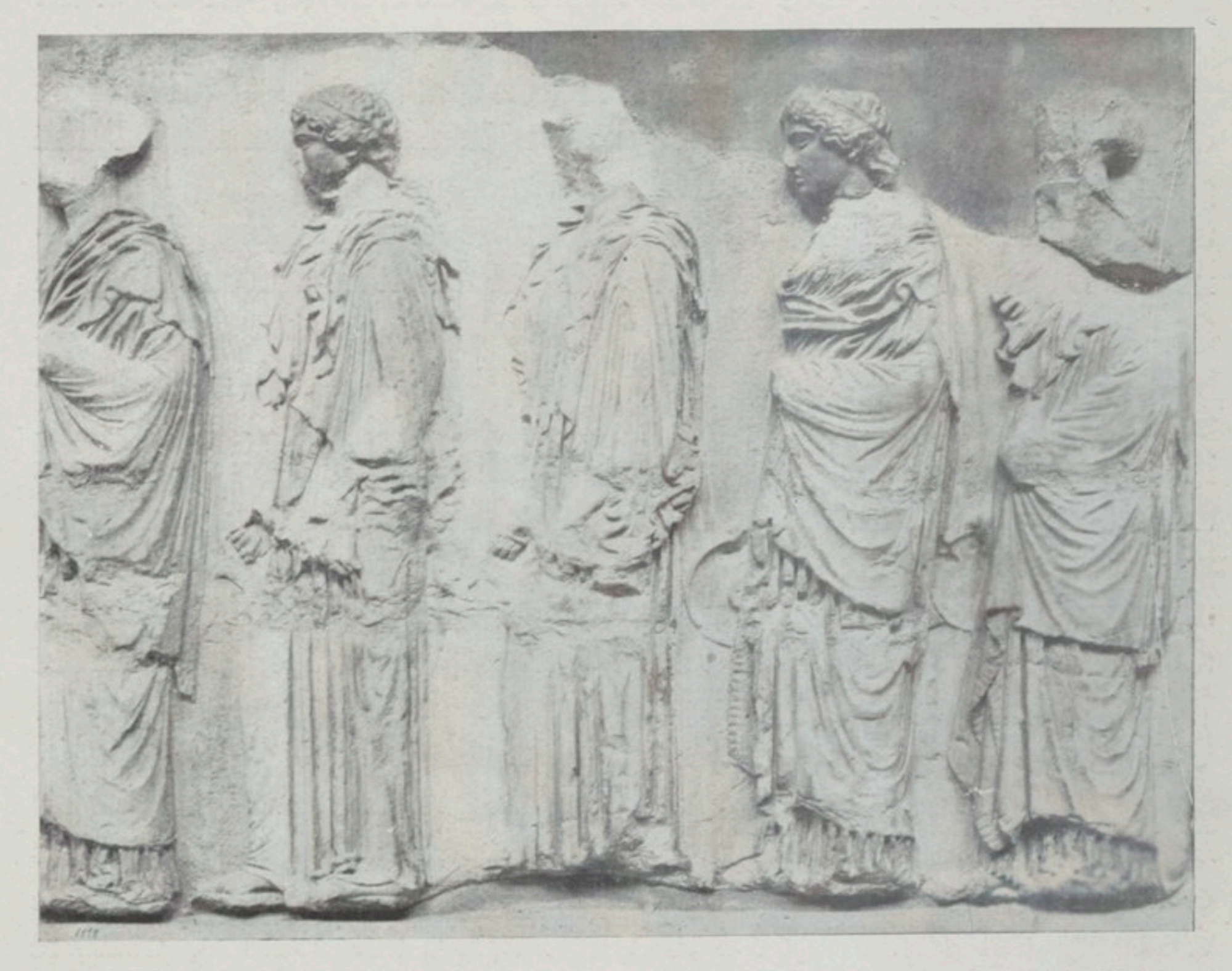


FIG. 171. Cl. Mausell.

PANATHÉNÉES HELLÉNIQUES

chique et épuisant s'il n'achemine pas vers un nouvel équilibre grâce à l'action de quelque grand individu ou d'un groupe fervent d'individus. Il y a cent exemples de ces rythmes alternatifs, le style égyptien du nouvel empire aboutissant à un académisme monotone auquel, à l'époque saïte, les artistes nilotiques s'arrachent pour retrouver, en des formes plus frêles, certes, l'ondulation musicale des surfaces qui carac-

térisaient les œuvres de leurs ancêtres dix siècles auparavant (1) ; le style grec, auquel la vie du monde hellénistique se soustrait dans un désordre grandissant pour aboutir, par l'assimilation de mille apports étrangers, au style byzantin où l'on retrouve les éléments essentiels des préoccupations

FIG. 172. Cl. Anderson.

PANATHÉNÉES BYZANTINES

eurythmiques qui régnaient chez les précurseurs de Phidias (2) ; le style bouddhique, né d'une réaction morale contre le brahmanisme et retrouvant l'orgie sensuelle du brahmanisme à l'extrémité de sa route par les artistes du Cambodge et de

(1) FIG. 38, 173.
(2) FIG. 171, 172.

Java sculptant jusqu'au parfum des fleurs, au murmure des arbres, au frisson de l'eau (1); le style ogival français, définitivement brisé par l'ébranlement formidable des XVe et XVIe siècles rués à la conquête de la liberté dans la sensation et la critique et reparu, pour qui sait voir, selon ses rythmes essentiels du temps des cathédrales primitives, dans l'ordonnance symétrique des châteaux d'Hardouin-Mansart. On pourrait aller beaucoup plus loin dans la démonstration de cette constance d'un même style à travers les siècles bouleversés par les invasions guerrières, les religions nouvelles, les changements soudains des institutions politiques, l'édification et l'écroulement successifs de la puissance nationale dans l'ordre matériel et moral. Dans telle usine française d'aujourd'hui. on retrouve l'aspect général des palais de Louis XIV. Dans tels automobile ou navire italiens on reconnaît la manière tranchante des architectes de Sienne (2) ou de Florence cinq ou six cents ans avant nous. La mégalomanie du style romain n'a pas varié, des travaux cyclopéens des Etrusques à ceux des ingénieurs actuels, en passant par les bâtisseurs de Colisées, par Michel-Ange, par les constructeurs de palais au cours des deux siècles qui précédèrent la Révolution. On peut remonter plus haut, même, comparer par exemple le style des cathédrales anglaises et françaises du XIIIe siècle au style des pierres levées immémoriales de la Bretagne insulaire et de la Bretagne continentale : ici l'animation, l'irrégularité savoureuse des surfaces et des profils; et là leurs lignes droites, leur froideur, leur rigidité.

Le style ne peut se définir que par la constance de ses rapports avec le pays et la race, dont l'effort séculaire va parfois jusqu'à créer des formes si éloignées de leur origine vivante qu'on ne la reconnaît presque plus et qu'elle demeure inconnue du créateur lui-même, ou plutôt de l'exécutant, tapissier, potier, ébéniste, décorateur. La stylisation n'est

(1) Fig. 91, 97, 136, 188, 214.
(2) Fig. 71, 79.

que la systématisation schématique d'un style, à laquelle l'Europe répugne en général — si l'on en excepte le meuble, la poterie, le bijou, l'architecture, qui en est après tout la plus noble modalité — et que l'antiquité égyptienne et l'Asie ont étendue à toutes les manifestations de l'art, des plus humbles aux plus grandioses. Besogne ouvrière, anonyme, obscure de dix, vingt, cent générations appliquées à la tâche de conserver la seule ossature symbolique de l'émotion initiale, et qu'on retrouve dans l'ensemble du monument comme en ses plus minces détails, aboutissant parfois, chez les décorateurs arabes par exemple, à la géométrie pure, et le plus souvent, par bonheur, tantôt à cette sorte d'immobile danse rythmique des motifs ornementaux tendant à la symétrie qui caractérise le décor byzantin ou roman, péruvien ou polynésien, tantôt à cette inépuisable liberté d'arrangement de la forme schématisée où les artisans japonais sont passés maîtres. Ici, l'espèce domine, tout ce qui tend, dans le domaine religieux ou politique, à obéir

FIG. 173.

PERSISTANCE DU RYTHME ARCHITECTONIQUE *(Égypte saïte)*

(In Fechheimer. *La plastique égyptienne.* (Cassirer, éd.)

à une loi consentie une fois pour toutes parce qu'elle a été reconnue favorable au développement du type social. L'individu, et c'est ce qui donne à l'Europe sa physionomie originale aussi bien dans l'ordre lyrique que dans l'ordre moral, vient pour l'arracher à la somnolence où la répétition monotone d'un même rythme l'entraîne invinciblement. Entre cette vie qui s'insurge d'être endiguée et cet endiguement même qui lui donne tant d'expression, une contradiction singulière existe, qu'on ne résoudra jamais. Il semble que plus longtemps persiste le roc du style dans le torrent de la vie qui s'écoule, plus la conception de la vie qu'il représente a chance d'être près d'elle, mais plus aussi il risque d'en entraver le cours. L'Égypte, la Chine nous offrent les exemples les plus illustres de ces civilisations complètes, et stylisées d'un bout à l'autre, qui préfèrent la mort sur place au renouvellement. Le style, qui est un outil d'affranchissement pour celui ou ceux qui l'imaginent, est un outil d'asservissement pour celui ou ceux qui le respectent. Là sont la source et le secret de la tragédie permanente que l'âme de l'homme ne cessera pas d'abriter : c'est en maîtrisant sa vie spirituelle qu'il crée sa propre liberté, mais il ne crée sa liberté qu'au détriment de la vie spirituelle de ceux qui n'ont pas la puissance de discipliner la leur. L'obéissance est la loi de la libération morale. La grandeur et l'esclavage se conditionnent réciproquement. Une civilisation est d'autant plus durable qu'elle sait maintenir cette dépendance réciproque avec plus de constance, de rigueur, et, si l'on veut, de cruauté.

V

Les civilisations résolument symbolistes peuvent seules opposer cette longue résistance aux empiètements incessants des images qu'apportent du dehors les autres civilisations, et

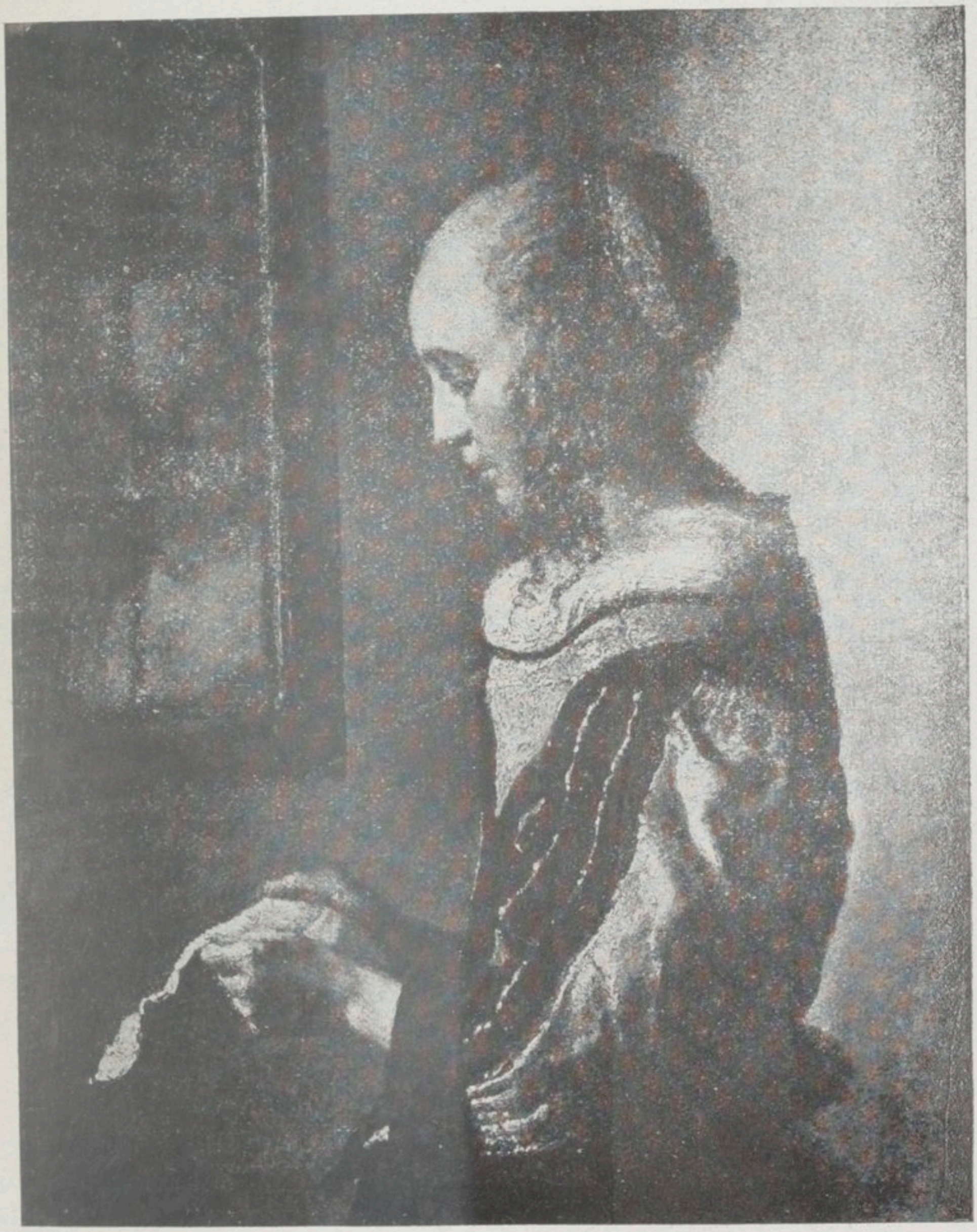


Fig. 174. Cl. Bruckmann.

Objectivisme occidental *(Vermeer.)*

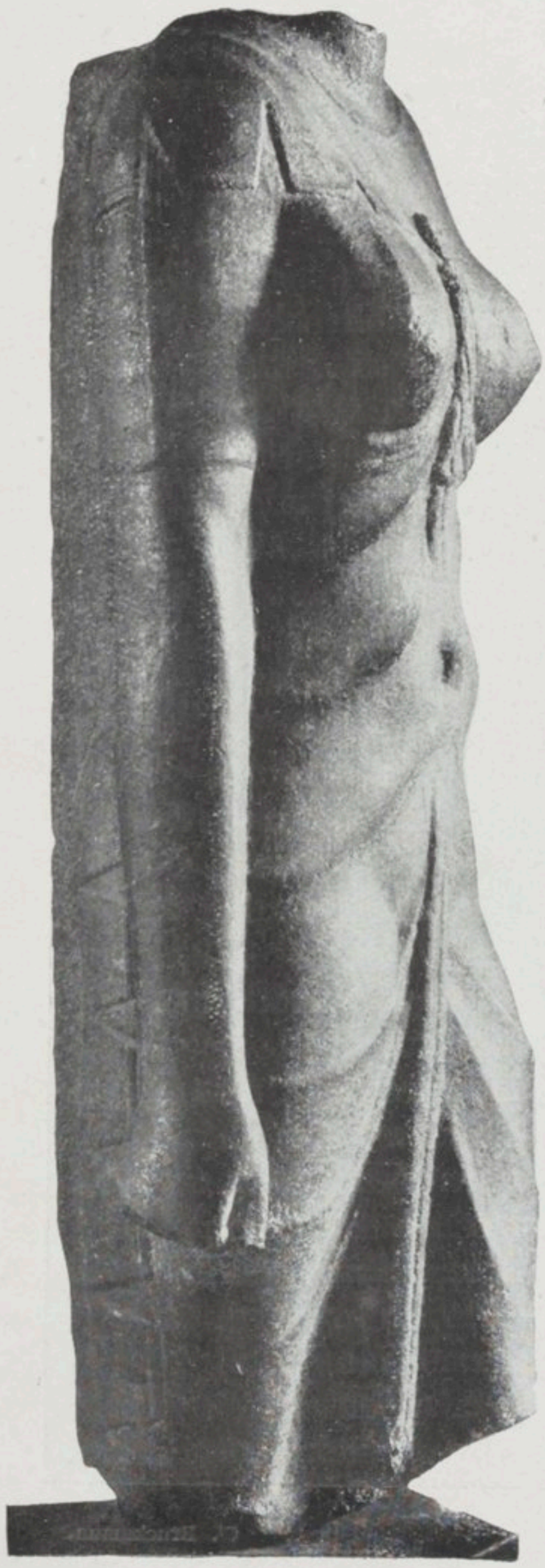
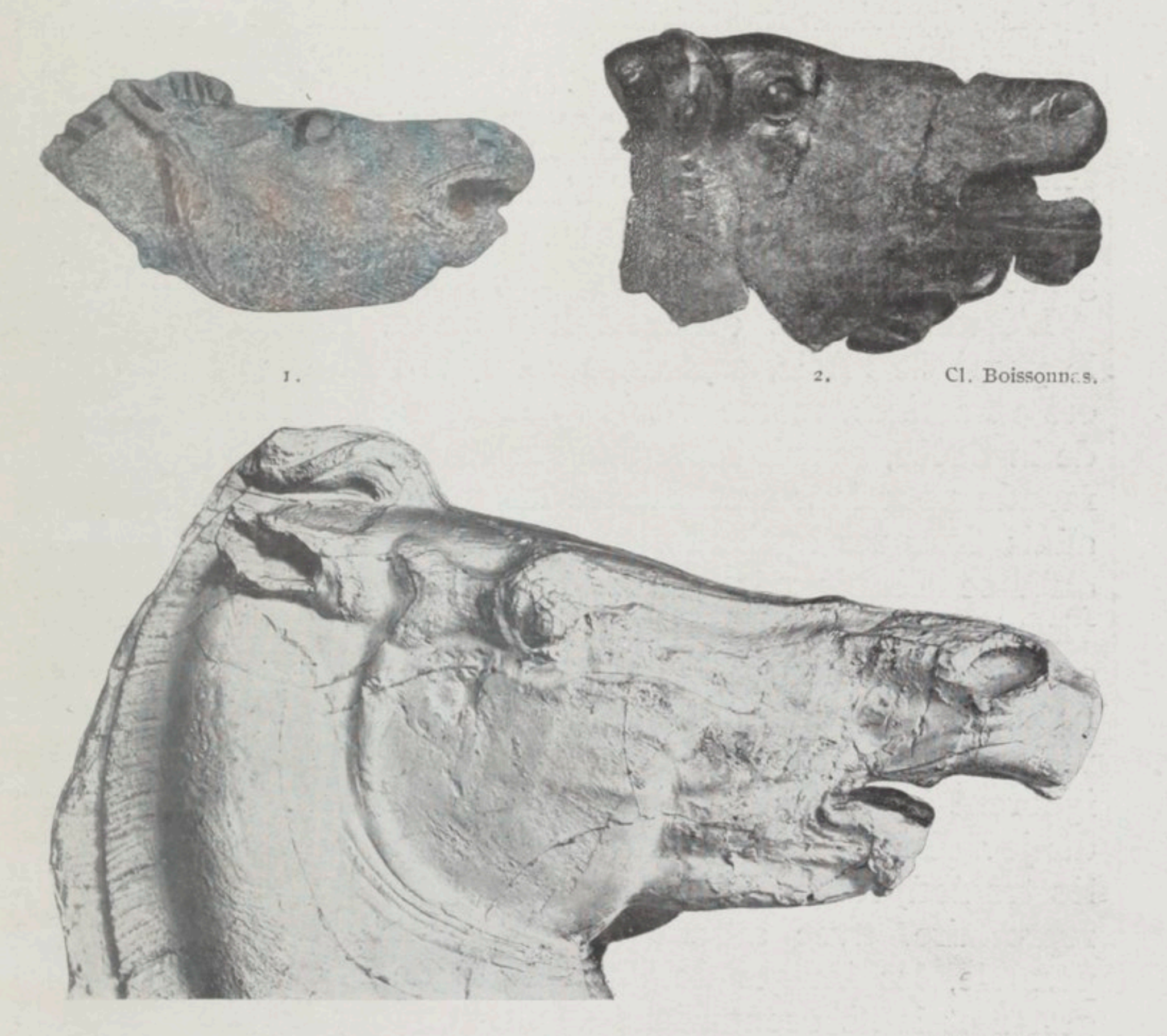


Fig. 175. Cl. Giraudon.
Équilibre *(Égypte.)*

de la curiosité qu'attisent au dedans les individualités puissantes. Mystère singulier, qui creuse entre l'âme orientale et l'âme occidentale un abîme franchissable certes, puisqu'elles n'ont cessé de réagir l'une sur l'autre, mais bien difficile à combler. L'une tend constamment à rester en elle-même, à ne voir dans le monde des phénomènes qu'un trésor symbolique inépuisable destiné à représenter ses vastes mais obscures aspirations. L'autre tend constamment à sortir d'elle-même, à contrôler ses aspirations de conquête positive par la définition jamais satisfaite de la nature de ces phénomènes, sur lesquels elle prétend se modeler. Le langage dans lequel l'âme occidentale s'exprime est symbolique aussi, sans doute, comme tout langage humain, mais il vise sans cesse à calquer le symbole sur l'objet même, au lieu que l'âme orientale, une fois supposé conquises les apparences essentielles de l'objet, ne vise plus qu'à l'absorber dans la vie flottante du symbole. Celle-ci poursuit *sa* vérité, et celle-là *la* vérité (1). Si l'une et l'autre résistent, dans leurs grandes heures, à d'aussi redou-

(1) Fig. 180, 197.

tables intransigeances, c'est qu'il y a un déplacement constant, selon les besoins de ces heures, des vérités que nous poursuivons en nous-mêmes et hors de nous-mêmes, et que l'une,



1. 2. Cl. Boissonnas.

3. Cl. Giraudon.

FIG. 176.

OBJECTIVISME PERMANENT

1. Tête de cheval préhistorique. 2. Tête de taureau égéenne. 3. Tête de cheval grecque.

en saisissant l'objet, aperçoit son propre mystère, comme l'autre, en voulant dire ce mystère, est forcée de saisir l'objet. Il n'en est pas moins vrai qu'un Occidental ne comprendra pas l'art de l'Orient, qu'un Oriental ne comprendra pas l'art de l'Occident s'ils se refusent à explorer les deux bords

de l'abîme où fleurissent deux illusions d'une fécondité égale, celle qui définit le monde par ce qui se passe dans l'homme, celle qui définit l'homme par ce qui se passe dans le monde. Si les Égyptiens me paraissent avoir réalisé un accord miraculeux de ces deux illusions grandioses (1), c'est peut-être que les éléments géographiques, ethniques, culturaux de l'Orient et de l'Occident fusionnaient en eux à une égale profondeur, avec une égale puissance. L'accord ne s'est pas reproduit, sauf peut-être dans la musique. Qui sait si un jour ou l'autre, grâce à l'initiation de la musique, il ne se reproduira pas?

L'étrange, c'est qu'aussi loin qu'on remonte, soit dans le passé de l'Asie, soit dans celui de l'Europe, on retrouve ces caractères, même avant que l'Égypte, par l'intermédiaire de la Grèce, se soit répandue sur ces deux versants du vieux monde pour leur transmettre les principes où chacun d'eux allait fixer ses aptitudes et les développer logiquement jusqu'à se définir par elles. Les œuvres assyriennes, qui ne visent qu'à l'expression, montrent déjà des monstres combinés en vue d'affirmer quelque idée centrale dont les formes de la nature ne servent qu'à souligner le caractère, en l'espèce la violence et la cruauté. Les œuvres mycéniennes, par contre, ignorent les monstres composites et visent à la vérité. Que dis-je? Cent siècles, deux cents siècles avant peut-être, les troglodytes du Périgord et des Pyrénées ne songent qu'à reproduire, avec autant d'énergie, mais d'exactitude que possible, les images de l'animal et de l'homme dans leurs gestes et leurs occupations de chaque jour (2). Le rôle de la Grèce, éveillant de nouveau la sculpture asiatique qui poursuivra désormais son chemin seule, pour fabriquer partout des êtres imprévus à corps d'homme et tête de bête, à corps de bête et tête d'homme, ou armés de vingt bras, sommés de sept visages (3), munis des attributs infiniment combinés de la

(1) Fig. 175.
(2) Fig. 176.
(3) Fig. 174.

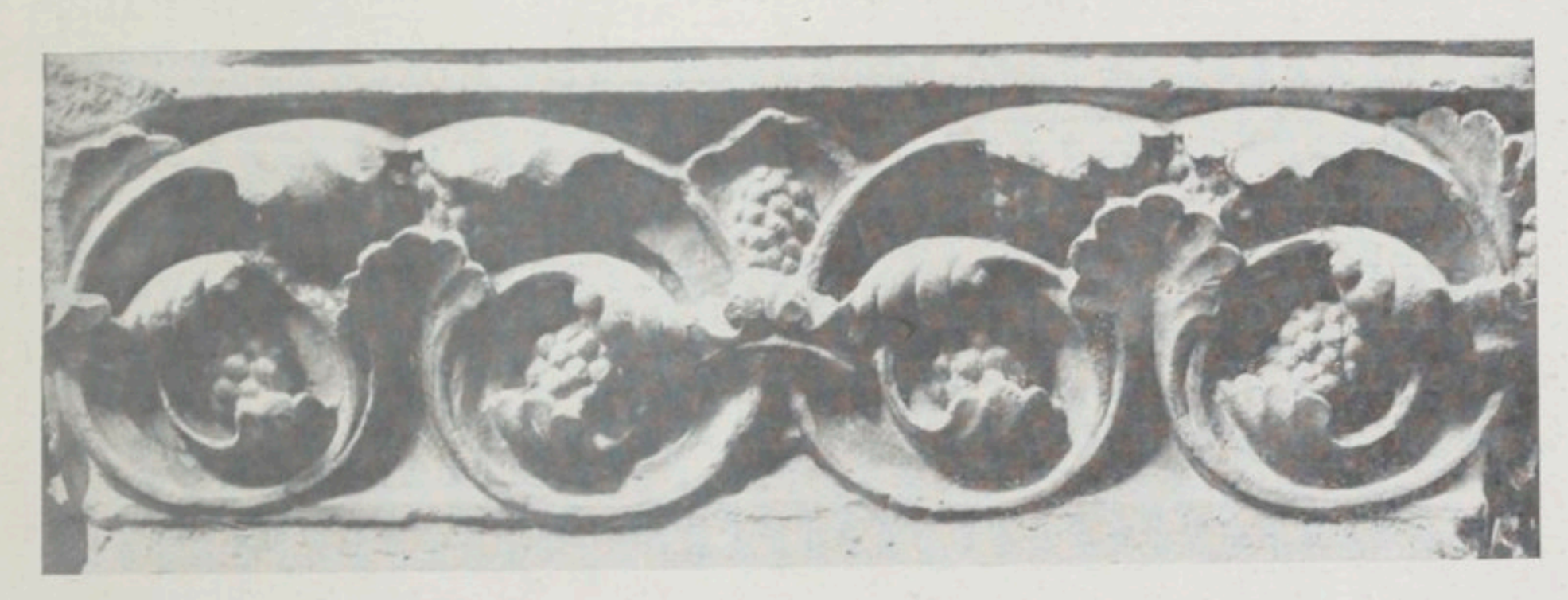
FIG. 177. Cl. India-Office.

SUBJECTIVISME ORIENTAL *(Indes.)*

force, de la tendresse, de la mort, de l'amour, sera de confirmer l'Occident tout entier dans son attitude primitive, en éduquant de proche en proche, directement ou non, soixante générations d'architectes, de peintres et de sculpteurs. Vue schématique, à coup sûr, sans cesse contredite par des interpénétrations soudaines, la conquête arabe, les invasions mongoles, la Croisade, les navigations des XVe et XVIe siècles, les flux et reflux incessants des deux mondes en guerre ou matérielle ou spirituelle. Répondant à la réalité générale pourtant, montrant chez l'un un univers figuré peuplé de formes naturelles, toujours près de l'homme et de la vie et racontant l'homme et la vie, même dans les œuvres les plus mystiques du symbolisme religieux, avec une fidélité, une conscience, une exactitude sans défaillances, et se refusant à abdiquer son optimisme intéressé, chez l'autre forçant l'homme et la vie, même dans les objets familiers de la maison, du vêtement, à prendre les aspects de son rêve sans limites, boursouflant les rochers de figures fantastiques, infligeant l'apparence formelle à ses cauchemars grandioses, et se refusant à abdiquer son pessimisme sans espoir. Victime, dans le premier cas, quand la foi l'abandonne devant l'invasion périodique de la critique et de la négation, de son incapacité à voir et à chercher l'esprit au delà de la forme ou en dehors d'elle, et dans le second, quand la foi somnole ou s'empoisonne de trop de miasmes et d'énervantes voluptés, de son refus d'interroger cette forme pour elle-même et de son consentement à s'immobiliser devant la prétendue immatérialité de l'esprit.

Cette obstination de l'Orient à ne pas sortir du symbole se retrouve dans son architecture même, qui en souffre, il faut le dire, et ne présente nulle part, sauf dans quelques édifices civils ou militaires de la Chine ou de l'Inde du Nord, cette nudité de surface, cette pureté de profils, cette densité dans les masses, cette simplicité dans les proportions et les rythmes qui ont fait la grandeur, par la Grèce, l'Italie, la France, de l'architecture de l'Occident, où le souci de la fin à

réaliser l'emporte par bonheur aux grandes époques. En Chine, au Japon, en Indo-Chine, en Insulinde, dans l'Inde dravidienne entière, un symbolisme évident règne du haut en bas de l'édifice, déterminant jusqu'au moindre de ses détails, ici



1. Cl. Giraudon.

2.

FIG. 173.

ANALOGIES

1. Objectivisme occidental *(France)*. 2. Subjectivisme oriental *(Indes)*

accumulant les unes sur les autres des forêts de bas-reliefs et de statues étagées en cônes, en pyramides, en bulbes dans une fièvre ornementale qui rappelle la boursouflure malsaine des plantes grasses hérissées de dards empoisonnés (1), et là superposant, sur des charpentes compliquées, des corniches et des

(1) FIG. 131.

toits inutiles au point de vue fonctionnel. Au contraire, même aux heures où le symbolisme religieux s'empare de l'architecture occidentale, elle reste fidèle, dans ses grandes lignes, à une simplicité de conception et de structure qui équilibre l'édifice entier autour d'une fonction précise, foule à abriter, lourdes cloches de bronze à élever sur les villes, défense contre la surprise ou l'assaut, définition de l'organisme, même spirituel, par l'organe d'utilité, distribution rationnelle des masses en vue d'une solidité de construction et d'une harmonie d'ensemble satisfaisant à la fois les besoins pratiques et logiques qui caractérisent l'esprit (1). Ce sont, il est vrai, ces qualités même, ou plutôt le souci trop constant de ces qualités même qu'on peut reprocher à la peinture et à la sculpture occidentales et qui lui donnent je ne sais quel aspect de sagesse bureaucratique, que limite de toutes parts la peur du ridicule, de l'étrange, de l'excessif. Comme les défauts monstrueux de l'architecture d'Asie peuvent prendre, dès qu'il s'agit de sa peinture et de sa sculpture décorative, une grandeur lyrique capable de modeler ou d'évider les montagnes et presque inconnue de l'Occident.

Presque inconnue, bien qu'il ait traversé, du XIe au XIVe siècle, surtout en France, une heure très analogue à celle-là (2). Moins enivrée, à coup sûr, puisque, nous l'avons vu, l'architecture résiste jusqu'au bord de la décadence au pullulement démesuré des formes qui ne parviennent qu'après trois cents ans à en faire plier et finalement à en rompre l'ossature sous leur poids. Mais cependant tout à fait résolue, ainsi que l'Asie, à ne considérer l'univers matériel que comme une pensée de Dieu. Je sais bien que c'est là l'idée théologique, je sais bien que le christianisme ne peut faire entrer ses symboles dans l'âme populaire qu'en invoquant précisément le témoignage de cet univers matériel, je sais bien que l'imagier apporte sa plus candide application à copier les scènes et les êtres qui

(1) FIG. 30, 53, 88, 124, 125, 129, 195, 206, 217.
(2) FIG. 178.

sont le prétexte constant de ses émotions quotidiennes, si le philosophe y voit la représentation du drame spirituel qui détermine ses concepts. Cependant, la symbolique chrétienne vit dans le cœur de l'imagier comme dans l'esprit du philosophe, elle n'est qu'un écho prolongé d'un lointain ébranlement d'âme devenu commun au mondec hrétien presque

FIG. 179. Cl. Brogi.
ORTHOPÉDIE ALLÉGORIQUE *(Rome.)*

entier. Comme en Asie, toutes les scènes de la vie sont désormais d'obscurs symboles, et l'émotion que l'imagier éprouve est son « sujet ». Quand une longue étude de ces scènes substituera chez l'imagier — comme d'ailleurs chez le philosophe — le besoin d'exprimer cette réalité de plus en plus étroitement, au besoin de se servir d'elle pour traduire une émotion morale, les formes, vidées de leur sens symbolique pour la multitude, retrouveront un sens symbolique nouveau dans la pensée conquérante de quelques grands individus. A ce moment, on verra, en Occident comme en Grèce

après le IIIe siècle, et dans la sculpture romaine presque entière, l'allégorie (1) tenter de remplacer, pour les besoins des âmes pauvres, l'émoi symbolique perdu. Au lieu d'émerger du dedans même de la forme, de la fleurir pour ainsi dire, de s'unir à la lumière même par les passages insensibles du plan au plan, du profil au profil, de la masse à la masse, l'allégorie se plaquera sur elle, comme une orthopédie morale destinée à soutenir son architecture intérieure oubliée en même temps que l'émotion mystique qui attacha sur elle les regards. Je ne sais guère, dans la peinture, que Rubens qui ait eu de la vie un sentiment assez puissant pour entraîner dans son mouvement général les figures allégoriques, et Giotto qui ait eu l'âme assez pure et l'intelligence assez souple pour les leur prêter.

VI

Je crois que ce sont en partie les méfaits de l'allégorie qui ont déterminé l'Occident, privé une première fois après Phidias, une seconde fois après Giotto et la cathédrale française, du symbolisme universel selon lequel il se représentait le monde des apparences, à rechercher les éléments d'un symbolisme individuel dans cette conception naturaliste de la forme qui l'a le plus éloigné de l'Orient. Le besoin gréco-chrétien de vérité, qui s'est traduit deux fois, grâce à la Grèce et à Rome d'abord, grâce à la Renaissance italienne ensuite, par la poursuite de l'expression anatomique, a déterminé partout ce rationalisme naturaliste qui a sauvé l'architecture de l'Europe et, en introduisant le modelé dans sa peinture, lui a conféré en fin de compte le privilège parfois grandiose et le plus souvent terre à terre de transporter l'illusion de la vie — par la valeur et la perspective — dans un espace à

(1) Fig. 179.

Fig. 180. Cl. Anderson.

(Ghirlandajo.)

Fig. 181. Cl. Anderson.

(Botticelli.)

CONTEMPORAINS

deux dimensions. L'art grec, et avec lui une grande partie de l'art européen après le quatorzième siècle, est plus monstrueux, en vérité, que ces monstres égyptiens, chinois, hindous, aztèques même qui combinent, pour d'horribles ou tendres communions mystiques, les formes de l'homme aux formes de la bête, les formes de la bête aux formes de la plante, les formes de la vie aux formes de la mort. Monstrueux, parce qu'il n'ose pas, comme eux, transporter la vie spirituelle dans une forme résolument et pleinement symbolique qui l'intronise sur un plan mystique, hors du réel, et qu'il nous enchaîne ainsi à une vision optimiste des choses où nous cherchons à prolonger la vie réelle en vue d'un perfectionnement déterminé qui nous interdit l'ivresse lyrique. Les grandes divisions — idéalisme, réalisme — qu'on a infligées à l'art occidental entier, et auxquelles l'art oriental échappe à peu près complètement, se ramènent, en somme, à cet unique souci de perfection descriptive qui lui a été si souvent funeste, s'il a déterminé l'émergeance de quelques grands individus. Déterminé, je le dis bien. On s'expliquerait mal Rembrandt et Michel-Ange, par exemple, si le besoin de vérité de l'Occident ne pesait sur eux depuis plus de vingt siècles — que dis-je ? depuis les vingt mille ans qui les séparent des chasseurs de rennes sans doute — et n'infligeait à la conquête incessante de leur équilibre moral cette allure pathétique d'une âme qui veut briser sa gangue tout en se modelant sur la forme de cette gangue, ici avec fureur et là avec humilité.

Chacune de ces divisions répond, il est vrai, à quelque chose d'exact. Elles sont les expressions complémentaires l'une de l'autre du naturalisme européen. Elles n'ont pas cessé de se pénétrer l'une l'autre, comme chez Rubens et les romantiques français, de s'engendrer l'une par l'autre quand l'École bolonaise se greffe sur Rome et Venise par exemple, ou quand Praxitèle et Lysippe succèdent à Phidias, d'alterner l'une avec l'autre, comme en France si l'on passe des Clouet à Poussin, de Poussin à Chardin, de Chardin à David, de David à Corot, de Corot à Courbet, ou même de coexister, si l'on

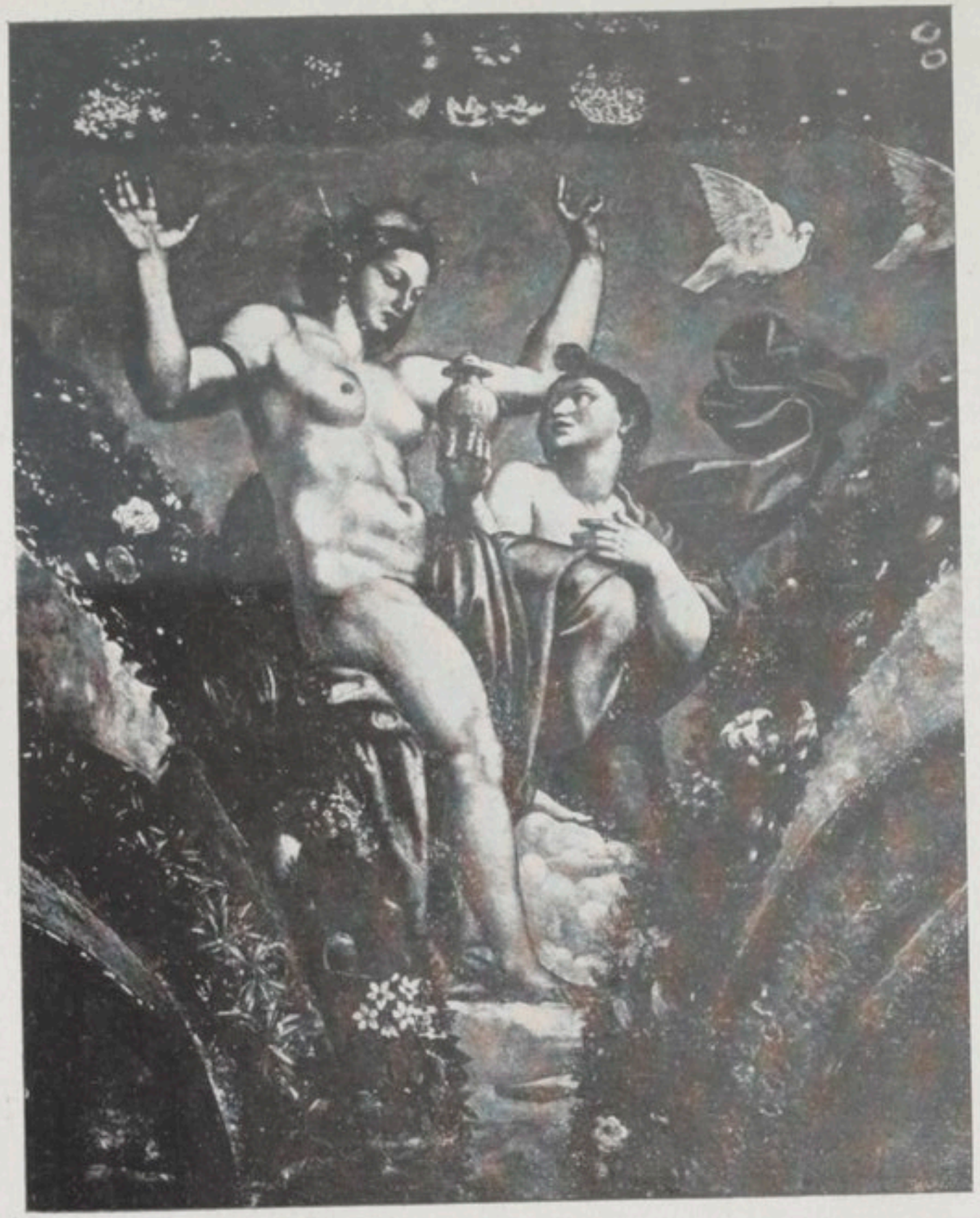


Fig. 183. Cl. Anderson.

Idéalisme *(Raphaël.)*

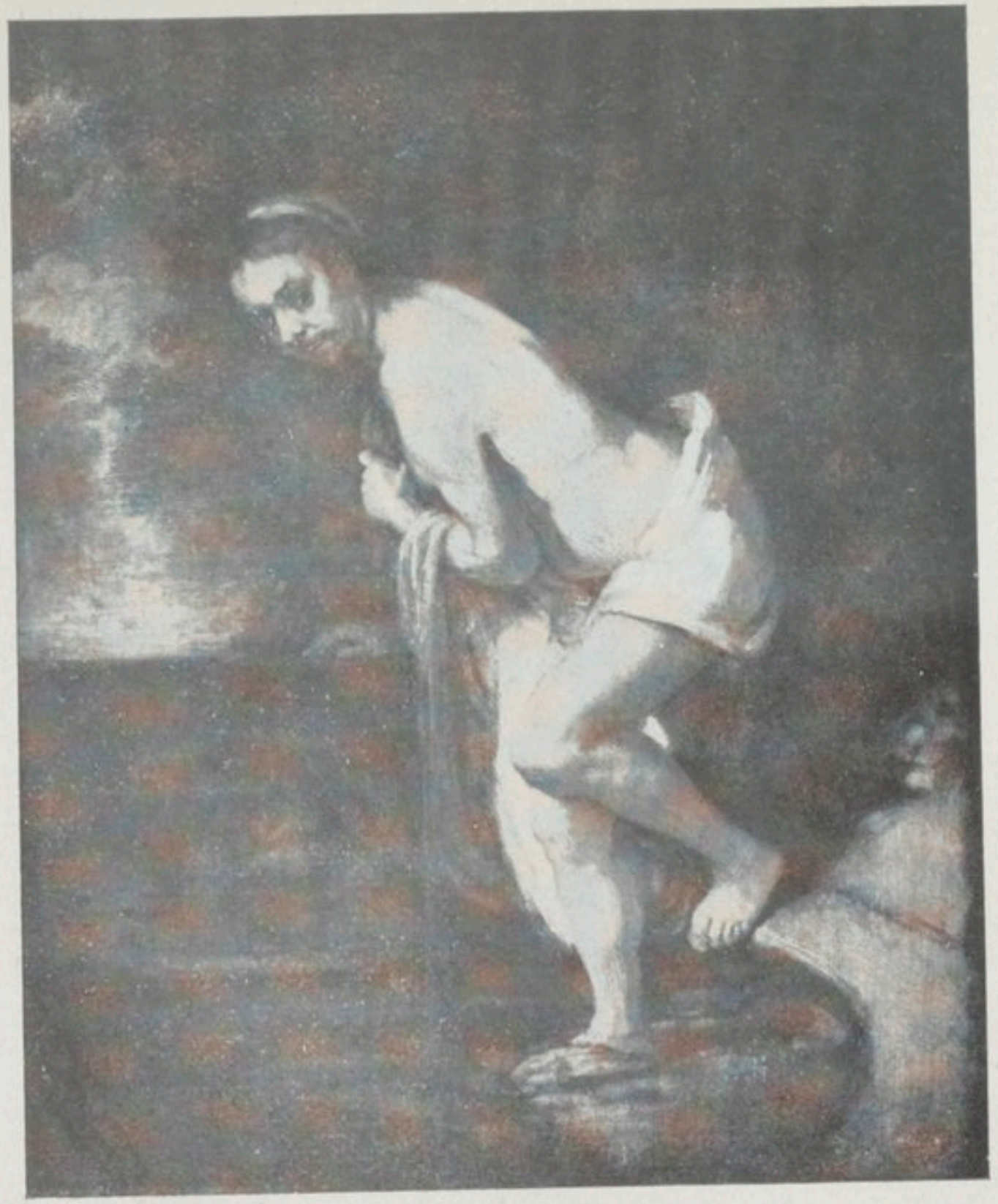


Fig. 184. Cl. Alinari.

Réalisme *(Rembrandt.)*

veut bien confronter dans le même pays et à la même époque les Clouet avec Jean Goujon, les frères Le Nain avec Le Brun, Ghirlandajo avec Botticelli, Carpaccio avec Giorgione (1), Tiepolo avec Guardi. Cependant, les deux courants qui les poussent sont faciles à déceler si l'on veut bien, ici encore, se pénétrer des mœurs du pays et de la race, de leur histoire spirituelle, de leurs réactions spéciales vis-à-vis des événements. Le naturalisme européen mènera presque à coup sûr à l' « idéalisme » plastique ses peuples méridionaux qui tendent à définir l'espèce, presque à coup sûr au « réalisme » ses peuples septentrionaux qui tendent à définir l'individu (2). Tâche, ici et là, qu'on s'en rende compte, acceptée par la presque unanimité des êtres et qui se traduit socialement ici par le protestantisme et la liberté politique, et là par le catholicisme et la tendance à s'en remettre, sur le terrain de l'organisation sociale, à l'autocratie ou même au césarisme convulsif. Car il faut ici susciter, développer, réchauffer, orner la vie intérieure qui voudrait étouffer les instincts plus sourds, les passions moins brûlantes, l'imagination moins mobile, et par suite chercher l'homme réel, décrire et caractériser les formes, vues de plus près dans les pièces où l'on se tient l'hiver, ou dehors noyées dans la brume et n'affectant de l'une à l'autre que des rapports incertains, brouillés, sans continuité, plus sentimentaux que plastiques. Et là comprimer, unifier, simplifier la vie intérieure ravagée par des instincts plus précoces, des passions moins contenues, une imagination disposant de plus d'aliments, et par suite définir l'homme type, l'homme fonction de l'intérêt social, établir l'unité des formes apparues dans la lumière et révélées par la lumière, plongées dans un espace où tout se solidarise, affectant de l'une à l'autre des relations de contiguïté et de continuité qui tendent obstinément à la généralisation plastique. On a dit de l'art hellénique, père du naturalisme européen, en usant d'ailleurs à

(1) Fig. 181, 182.
(2) Fig. 183, 184.

son propos d'un singulier langage, qu'il mélange l'idéal au réel, comme si l'idéal et le réel étaient deux sauces à peu près d'égale consistance qu'on tourne dans un pot jusqu'à les lier l'une à l'autre. Et pourtant, il y avait là le sentiment exact de cet équilibre qui en fait le monstre impossible et parfait que nous avons déjà croisé sur notre route. Est-ce la rudesse directe et la puissance descriptive du Dorien descendu du Nord, est-ce la subtilité et la mémoire généralisatrice du Ionien venu d'Asie à travers le crible des îles qu'il faut invoquer pour en expliquer le miracle? Toujours est-il que les éléments jamais oubliés d'une forme sans cesse et amoureusement scrutée impriment à ses généralisations un caractère d'exactitude immédiate qui nous donne l'impression que nous venons d'en croiser un exemple réel quelques minutes auparavant, quand nous tournions le coin de la rue qui mène au musée ou montions le sentier qui conduit à l'Acropole, et que ses descriptions les plus fouillées, les plus fidèles ont quelque chose d'universel et de typique qui, dès que nous sortons de l'Acropole ou du Musée, nous montre un monument d'architecture dans presque tous les passants.

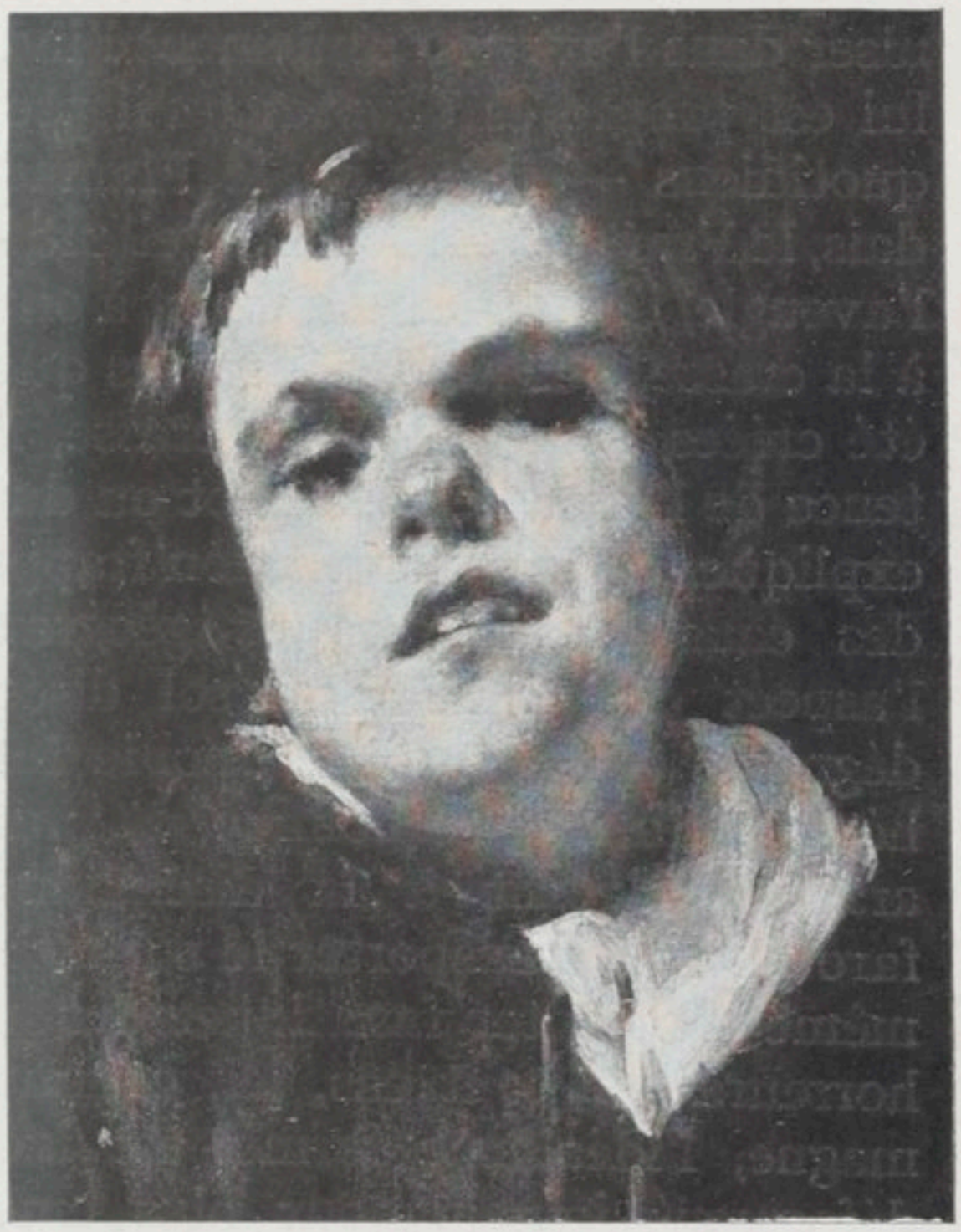


Fig. 185. Cl. Anderson.
Monstre d'Espagne *(Vélasquez.)*

Le réalisme sauvage qui caractérise l'Espagne, méridionale et catholique, constitue une exception singulière à ce natu-

ralisme fait de deux visages complémentaires qui définit en fin de compte l'Occident en regard du symbolisme asiatique où l'individu et l'espèce roulent confondus dans le flot d'une fièvre spirituelle dont l'univers même est fonction. Une espèce de fureur le pousse à poursuivre la forme jusqu'en ses plus affreuses déviations, jusqu'en ses lèpres, à introniser dans l'art non seulement l'individu sous l'apparence qui lui est propre et l'aspect qu'il prend au milieu de ses actes quotidiens — tâche où le Flamand, l'Allemand, le Hollandais, le Français du Nord excellent, — mais l'individu anormal, l'aveugle, l'idiot, le boiteux, et à ouvrir à la guenille, à l'ordure, à la crasse, l'accès des illusions que les idéalistes disent avoir été créées pour oublier la crasse, l'ordure, la guenille, l'existence de l'aveugle, de l'idiot ou du boiteux. Sans doute, pour expliquer cette contradiction frappante, faudrait-il rechercher des causes ethniques et géographiques mêlées, peut-être l'aspect chaotique d'un sol discontinu, farouche, escarpé, dégradé, dépourvu d'harmonie formelle, peut-être la vieille hérédité ibérique inconnue, et presque sûrement le fatalisme arabe infligeant à la discipline catholique la résolution farouche de transporter le surnaturel dans la vie et par cela même d'accepter fanatiquement cette vie jusqu'en ses pires horreurs. En tout cas, ici, comme en Hollande ou en Allemagne, l'idéalisme formel est inconnu des artistes qui ne déforment jamais pour plus embrasser et mieux séduire, mais pour insister davantage et mieux caractériser. Ils ne peuvent s'évader de ce réalisme implacable qu'en y introduisant une unité harmonique qui est réalité aussi, mais que quelques hommes exceptionnels seuls ont su découvrir dans cette cruelle nature — accords subtils de l'argent tremblant dans l'espace avec le noir des cheveux et des capes, la perle des bijoux, le rose des roses, le rouge des grenades, des œillets, des rubans dans les cheveux (1).

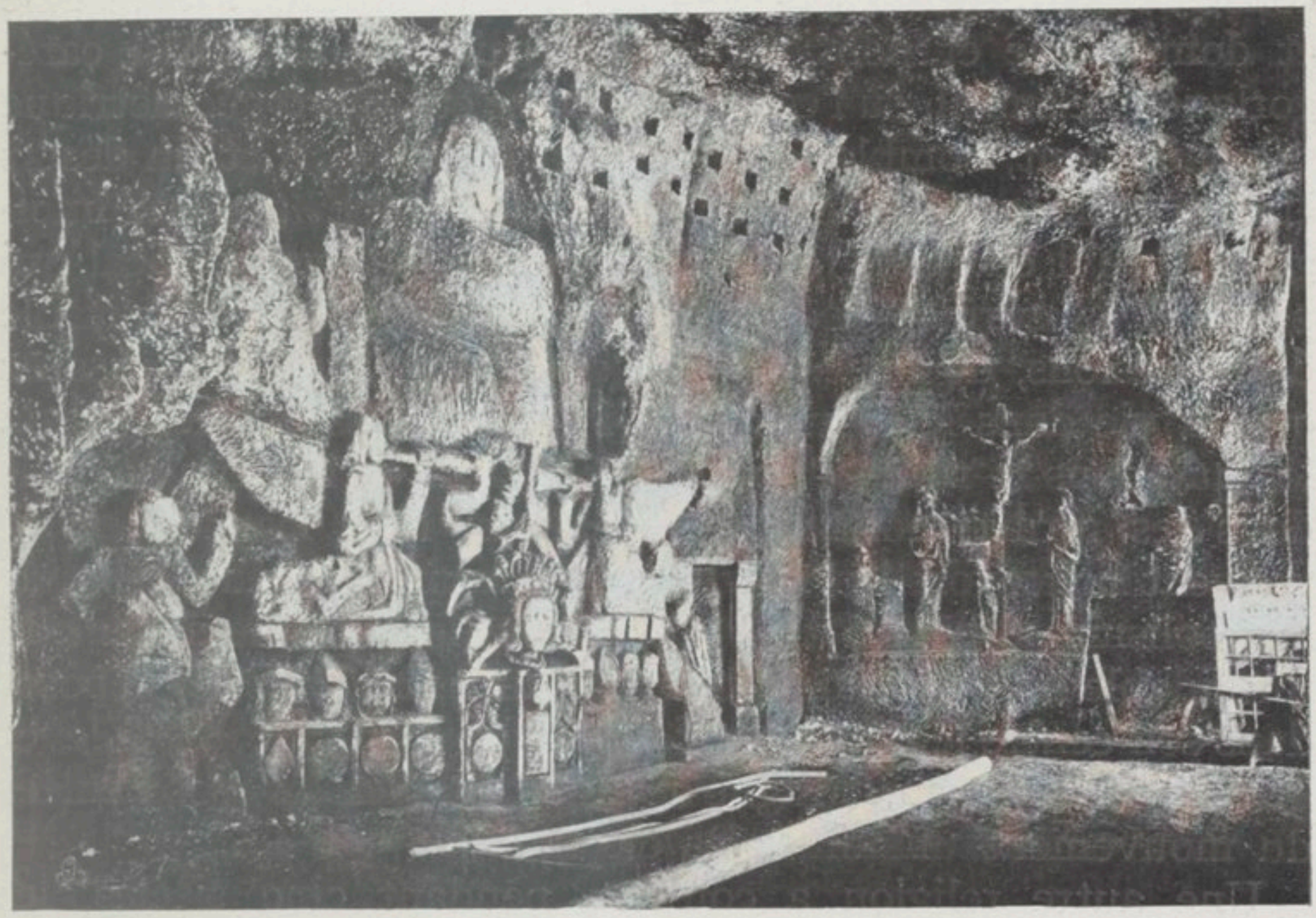
C'est donc, en dernière analyse, la peinture symphonique

(1) Fig. 33, 185, 186.

Fig. 186. Cl. Giraudon.

Harmonie d'Espagne *(Goya.)*

ouvrant la voie aux musiciens, qui, par l'Espagne et Venise, par la Flandre et la Hollande, par la France, sauve ainsi l'Occident mieux encore que l'idéalisme formel des Grecs et des Florentins, de ce besoin de vérité réaliste d'où cependant l'architecture, la méthode, la science, l'industrie sont sorties progressivement. Autour de la sculpture anatomique projetée par l'imagination visuelle sur un plan, elle a créé un espace artificiel qui la relie à tous les points de l'étendue et de l'esprit. Ainsi la vérité, poussée jusqu'au bout d'elle-même, mène fatalement à une illusion nouvelle qui est le sentiment mystique de la continuité de l'univers. C'est le mysticisme asiatique qui conduit l'Occident à l'amour de la vérité. Pourquoi la vérité ne reconduirait-elle pas l'Occident qui l'a conquise au mysticisme de l'Asie ? Ce serait une justification suffisante du symbolisme universel dont l'art ne peut sortir que par l'émancipation de quelques âmes d'élite qui le ramènent invinciblement au symbolisme universel.



(Brantôme, France.) FIG. 187. Cl. M. H.

PUISSANCE DE L'IDOLE

I

Une religion, ou plutôt un amas assez informe de croyances qui s'ajoutaient ou se juxtaposaient les unes aux autres et fusionnaient souvent les unes avec les autres, a duré cinquante siècles. Elle a peuplé la vallée d'un fleuve africain de temples, de tombeaux, de colosses, de pylônes, de pyramides, d'obélisques, comme si la vie et la mort n'eussent eu d'autre fonction que de démontrer la vérité et la puissance

constructive de ces croyances autour de qui toute la vie sociale et domestique et politique se groupait. Un art aussi catégorique que subtil, où l'esprit de finesse et l'esprit géométrique se confondent, comble le vaste espace de l'oasis et du désert et cinq mille ans d'histoire à peu près inconnue hors des témoignages qu'il en laisse, d'une sorte de bercement musical qui porte, à la surface de son onde, une fraîcheur inépuisable d'impressions, de sensations, de sentiments aussi frémissants que la vie dans le murmure de l'aurore, aussi fermes que la logique dans la rumeur de l'esprit. L'âme de l'homme circule dans les formes combinées des dieux hors lesquels ne se peuvent concevoir les travaux des champs et du fleuve, le symbolisme universel qui fait planer les éperviers dans la formidable lumière, bâtir un temple monstrueux pour déposer dans son centre le plus obscur la momie d'un crocodile, élever pierre à pierre une montagne de granit qui fixe les coordonnées du mouvement unanime des cieux.

Une autre religion a couvert, pendant cinq siècles, les promontoires roux qui fendent les flots comme une étrave, de petits temples harmonieux qui semblaient construits à l'échelle de l'intelligence et concilier sans effort toutes les contradictions de la vie morale et sociale, divinités antagonistes, intérêts ennemis, partis en lutte, en un équilibre éternel. Ici se rencontraient, dans le monument tout entier comme dans son moindre détail, dans la statue du dieu comme dans la métope où se déroule l'aventure de la Cité, un accord paraissant immédiatement accepté entre les éléments concrets du monde et les tendances idéalistes et généralisatrices de l'esprit, entre la sensualité la moins dissimulée et la raison la plus décidée à persister dans ses conquêtes, entre les frémissements les plus fugitifs de la surface mouvante des formes et les lois les plus permanentes de leur structure interne qui peu à peu détermine notre édifice spirituel. Les flancs, les bras des dieux s'exposaient au glaive des hommes, les seins, les cuisses des déesses se plongeaient, à côté des femmes, dans les rivières transparentes bordées de bois de lauriers.

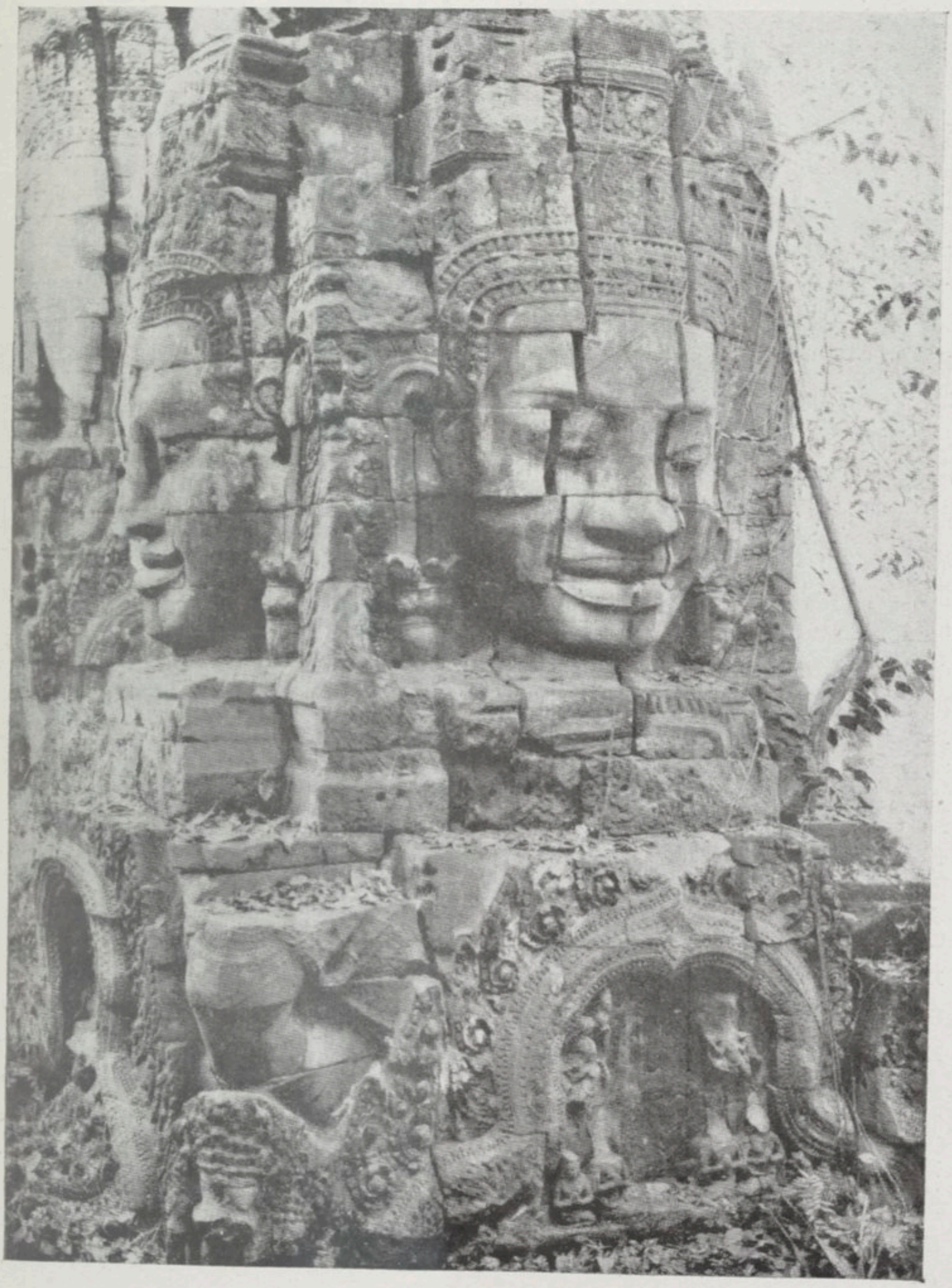


FIG 188. W. Cohn. *La Plastique indienne.* (Cassirer, éd.)

IDOLE BRAHMANIQUE *(Cambodge.)*

Une autre religion, immémoriale, et qui vit encore, ou plutôt un mélange confus de cent mythes profonds que porte une marée commune, comme le jusant laissant sur le rivage des poissons morts, des méduses vivantes, les fleurs des algues et des couches de sel, a évidé, sculpté, modelé des montagnes, poussé, parfois pendant un siècle ou plus, quatre ou cinq générations à pénétrer dans leur granit pour y vivre, y aimer, y naître, y mourir, y faire fleurir chaque jour des formes innombrables où les accouplements et les apostolats voisinent. Une autre, sortie d'elle comme un enfant vermeil du rut le plus délirant, a couvert toute l'Asie orientale et les îles des mers illuminées de l'Est, d'édifices que les fauves, les oiseaux, les reptiles envahissaient du haut en bas comme s'ils reconnaissaient dans les troncs, les branches, les feuilles, les corolles et les pollens qui y poussent et y volent en tourbillonnant, les odeurs de la forêt natale et sa verte obscurité. Comme les brahmanistes repoussaient du dedans des pierres les croupes en mouvement, les mille bras divins portant le lotus ou la hache, les poitrines calmées et les paupières appesanties par le sommeil, l'incessante ascension des instincts animaux dans l'homme, les bouddhistes ont sculpté le vol, sculpté la danse, sculpté le balancement et jusqu'à la fraîcheur des palmes, sculpté les rumeurs même, les spasmes, et les soupirs et les parfums (1). Et si Brahma (2), dans ses quatre faces écrasées accueille, matrice inépuisable, la profonde vie matérielle accourant de toutes parts pour participer à modeler son front, à faire battre ses narines, trembler sa bouche, noyer ses yeux de somnolente volupté, la robe du Bouddha semble, entre ses genoux, une coupe ciselée où vient dormir la lumière. Le confus univers est présent partout où est l'homme, même si la forme de l'homme est seule sur le rocher. L'homme est présent partout où est le confus univers, même si les végétations et les eaux ciselées représentent la forêt ou les tourbières fiévreuses qu'il n'a pas pu traverser.

(1) Fig. 202. — (2) Fig. 182.

Que cette autre religion, proscrivant l'image de toute chose vivante pour mieux s'isoler dans la contemplation de l'invisible, ait couvert les déserts de coupoles légères, de minarets pointant comme des cris d'extase, tout un mouvement spirituel qui tourne et fuse, entraînant dans sa giration comme une odeur de roses et la palpitation colorée prise à la gorge des colombes; (1)... que cette autre, au contraire, ait entassé pêle-mêle, dans le même amas titubant, toutes les formes possibles, surtout celles de la mort, griffes et crocs, orbites vides, mâchoires de serpents (2), là comme ici l'idée d'une divinité partout agissante et présente règle l'accord de l'homme avec elle dans une exaltation que la multitude éprouve et qu'elle traduit en un langage émouvant par son unanimité. C'est le même spectacle en Occident quand le monde chrétien prend conscience de l'unité spirituelle conquise sur le chaos des sensations et la tragédie de l'Histoire par quelque race élue qui propose son image morale à l'avenir sous les apparences splendides d'une image matérielle où l'homme le plus enfoncé dans l'animalité et sa vision divine de la vie vont se reconnaître une heure. Est-il besoin d'évoquer, sous les voûtes compactes et les piliers trapus amassés par l'orbe des sphères au-dessus d'une ombre dorée, les mosaïques miroitantes où des formes grêles s'étirent, où s'ouvrent des yeux immenses au fond desquels se tapit une mystique compliquée qu'environnent des lueurs suspectes, mouches bleues, mouches vertes autour des eaux croupies, poisons cachés sous la luxuriance des fleurs (3) ? Est-il besoin surtout de rappeler la vaste floraison qui fit monter, au-dessus du pavé des villes de quelques provinces de France, comme germant de ce pavé et des campagnes d'alentour, — bois clairs, eaux murmurantes, cultures maraîchères, vignes sur la pente des coteaux (4), — tant de bêtes, tant de légumes,

(1) Fig. 70. — (2) Fig. 55.
(3) Fig. 89, 172, 204.
(4) Fig. 191.

tant de pampres, tant de visages familiers pour escorter d'une foule fervente l'élan des piliers, le planement des voûtes qui berçaient dans le ciel la vaillance de l'homme en divinisant ses travaux ?

Si, des Andes à l'Himalaya, du Pacifique aux oasis africaines et du Nil à la mer du Nord on tente d'embrasser d'un coup d'œil le poème plastique universel dans celles de ses manifestations où l'homme s'est le plus constamment et le plus magnifiquement défini, on le trouve presque partout lié à un support mystique d'autant plus impressionnant qu'il traduit presque partout un sentiment unanime. L'art ne paraît avoir jamais atteint des cimes comparables à celles qu'il a gravies, d'un seul élan presque toujours, de concert avec la religion alors confondue avec lui d'une façon si étroite qu'il est impossible de séparer l'une de l'autre sans anéantir l'une et l'autre du même coup.

II

Et cependant, si l'on pénètre plus profond dans ce mystère esthétique, bien des faits viennent au-devant de l'investigation inquiète pour s'opposer à cette conception simpliste qui lie le développement de l'art au développement de la foi et affirme sans hésiter que l'art ne se développe pas ou languit ou tombe dès que manque ou oscille ou défaille la foi. L'art hellénique à son déclin, l'art hellénistique à peu près entier, même et peut-être surtout dans leurs manifestations les plus saisissantes, belles déesses nues qui ne sont plus que des femmes (1), statuettes innombrables de courtisanes et de mondaines, portraits tourmentés de poètes ou de penseurs, danses

(1) Fig. 189, 200.

sur la vendange, ne sont qu'un passage sensuel, plein de regrets et de promesses, entre l'unité du paganisme à l'agonie et le pressentiment d'une mystique nouvelle qui ne se formule nulle part. Pendant trois ou quatre siècles, dans cet art nerveux, inquiet, souvent érotique qui fleurit sur tous les rivages de la Méditerranée, il est à peu près impossible de relever une trace quelconque du sentiment religieux. Même phénomène au moment de la seconde Renaissance, quand l'Italie a vaincu, avec Vinci et l'école romaine, l'équivoque platonicienne qui tenta, au xve siècle, de retenir le christianisme dans une forme morbide que son caractère mystico-sensuel allait, au contraire,

FIG. 189. Cl. Giraudon.

STATUE PROFANE *(Art hellénistique.)*

entraîner hors du christianisme, pour lancer le monde moderne sur des chemins inexplorés. Venise peuple indifféremment les palais et les églises des formes les plus magnifiques qu'ait réalisées la peinture dans l'échange mutuel, enchevêtré et continu, des colorations et des reflets où les eaux, les terres, les cieux, leurs multitudes animales et végétales, apportent la plus puissante de ses voix au chœur qui monte de toutes les races pour affirmer leur prise de possession du poétique univers. Tout sentiment religieux avait à tel point disparu de ces formes, que des déesses nues s'apercevaient dans les sanctuaires et que, dans les salles de fêtes, des essaims d'anges et des familles saintes couvraient les murs.

Aussi bien en Italie qu'en Grèce, la religion, avant tout iconolâtre et visuelle, ne s'aperçut presque pas de la substitution progressive d'une idole à une autre idole. L'idole gardait le même nom. Ses visages apparents ne changeaient qu'insensiblement d'une génération à l'autre à mesure que sa vie intérieure mûrissait et montait, comme le jus du fruit des profondeurs vers la surface, pour éclater et s'étaler sur elle en plein épanouissement. Ailleurs, dans l'est de l'Europe, et surtout dans le nord, il en fut tout autrement. A Byzance au VIIIe, au IXe siècle, l'Église et l'Empereur tentèrent de briser l'idole et de refouler le christianisme dans l'intérieur du sentiment mystique abstrait, comme, aux mêmes époques, l'Islam couvrait les terres conquises d'édifices où pas une figure humaine, pas une silhouette d'animal, pas une feuille d'arbre n'ornait les chapiteaux ni les autels. Et c'est précisément à l'heure où de pauvres et raides formes (1), partout prises dans la gangue du dogme le plus arrêté, apparaissent timidement sur les profils jusqu'alors à peu près nus des temples, que saint Bernard anathématise le bourgeonnement encore bien maigre et bien confus de la croyance populaire qui va submerger l'édifice et du même coup le soulever : «.... *Si nombreuse, si étonnante apparaît partout la variété*

(1) FIG. 190.

des formes, que le moine est tenté d'étudier bien plus les marbres que les livres et de méditer ces figures bien plus que la loi de Dieu. » Le moine allait d'ailleurs cesser de détenir le privilège de l'édification et de la décoration de l'église et laisser aux corporations qui se constituaient dans le cadre de la com-

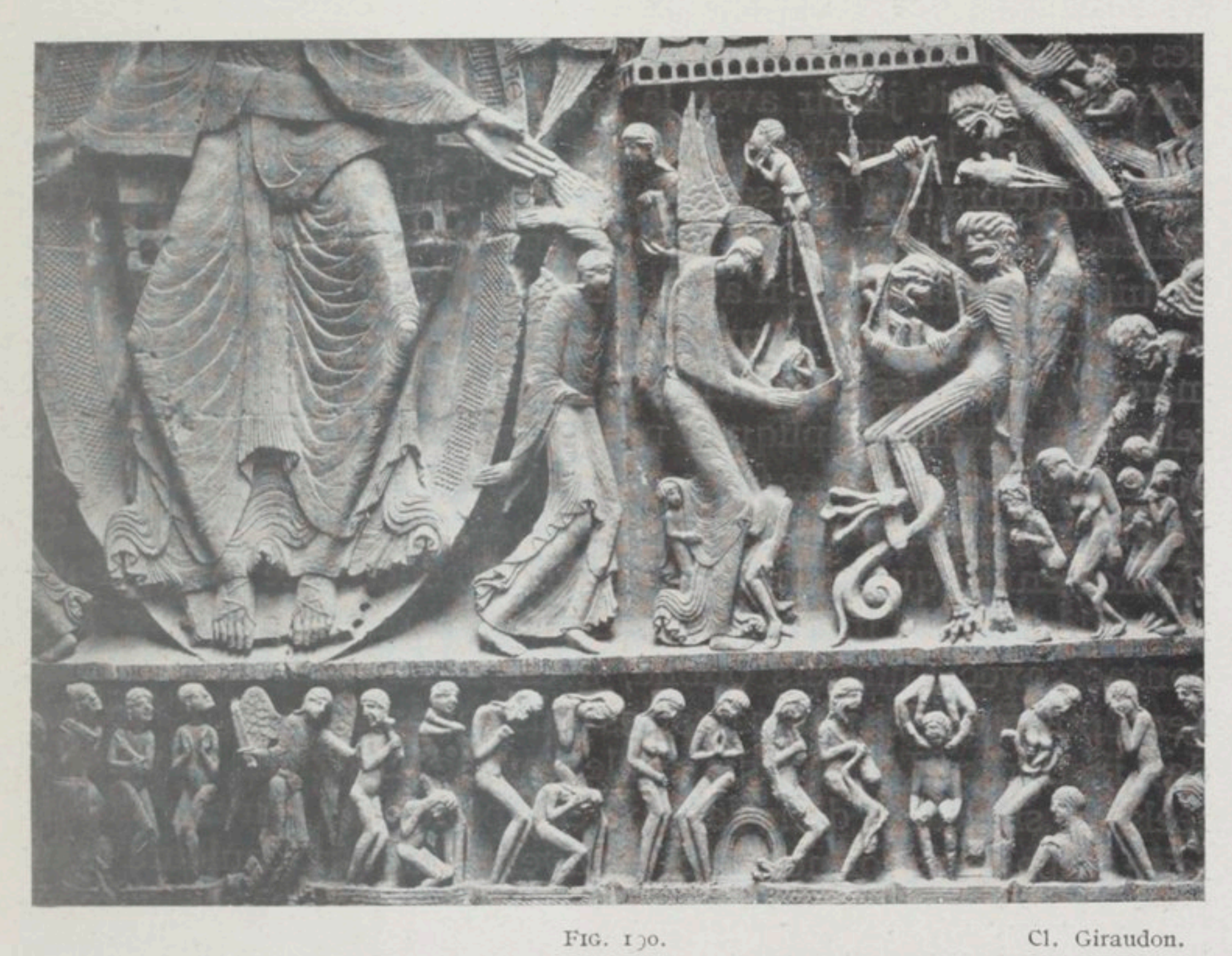


FIG. 190. Cl. Giraudon.

IDOLES CHRÉTIENNES *(Autun.)*

mune, le soin d'élever et d'orner le monument religieux dans les mêmes conditions et selon les mêmes principes que le monument civil.

Il semble donc que l'apogée esthétique du christianisme occidental, entre la fin du XIe et la fin du XIIIe siècles, ait constitué dans son ensemble, malgré la signification symbolique des dispositions rituelles de l'architecture et des images, une protestation confuse des instincts d'un peuple croyant

contre les commandements primitifs d'une mystique que les conciles et les évêques maintenaient tant bien que mal. L'incessant appel du christianisme à l'amour avait amassé tant de sève dans les imaginations comprinées en même temps par ses interdictions multiples, que le désir unanime de répandre cette sève sous la forme immensément variée des cent mille objets vivants ou inertes qui constituent notre univers, devait jaillir avec la force d'une lave contenue jusqu'alors par la croûte du volcan. Il ne faut pas oublier que les fondateurs de l'Église, le juif saint Paul, saint Augustin (1) étaient explicitement et farouchement iconophobes, et que le juif Jésus lui-même n'avait jamais fait appel à l'image pour émouvoir les cœurs. L'immense concentration en soi qui avait marqué, dans les consciences primitives, la naissance de la religion nouvelle, impliquait nécessairement la méconnaissance ou même le dégoût des formes visibles du monde. Elles ne pouvaient reparaître à Byzance d'abord, en Italie ensuite, en France enfin, que comme un symbole concret de la vie sentimentale et de l'imagination expansive cherchant, par leur contact avec l'univers oublié, à exprimer dans la fièvre de l'enthousiasme les plus sains, les plus animaux, les plus féconds des instincts. Le paradis et le mythe chrétiens étaient si réels et si beaux dans la candeur populaire, qu'elle devait faire appel aux formes, aux mouvements, aux couleurs pour les glorifier. Les grappes de la vigne et les salades du marché, l'étincellement des mers, l'or empourpré des cieux dans la forêt d'automne, tous les métiers qui, dans les champs, font pousser le pain de la terre et dans les villes fabriquent le bois des huches et le fer des outils, envahirent le monument pour porter l'homme plus près de l'œuvre de Dieu. Ce n'est la faute ni de saint Paul, ni de saint Augustin, ni de saint Bernard, mais peut-être un peu celle du poète Jésus, si l'homme, grâce à cette orgie sensuelle même, allait, en étudiant son

(1) Peut-être sémite. Il était de l'Afrique du Nord, antérieurement colonisée par les Phéniciens.

œuvre, oublier Dieu. Car la cathédrale, mourant de l'excès qui l'avait fait naître mais éveillant du même coup la curiosité de quelques esprits dans la multitude, écrasa dans sa chute le christianisme épanoui.

Du moins, ici, un miraculeux équilibre avait pu maintenir un siècle, entre la religion abstraite venue du cerveau des prophètes modelé par le désert et l'amour des formes charmantes qui caractérisent le sol dans l'Europe occidentale,

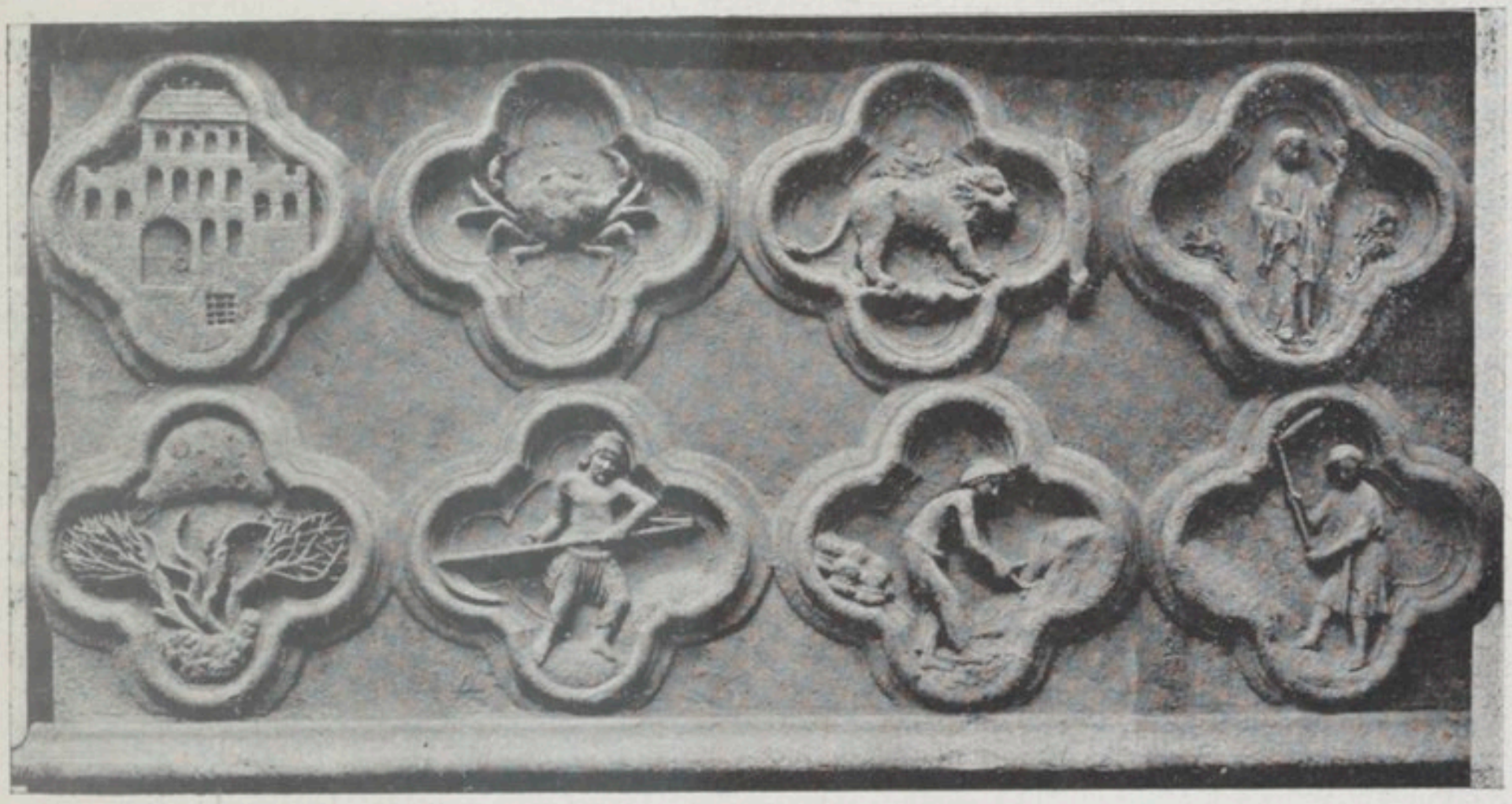


FIG. 191. Cl. Giraudon.
IDOLES PROFANES *(Amiens.)*

l'idée puissante d'un symbolisme universel exprimant l'unité de l'âme par la multiplicité des aspects de ce sol. Il se maintenait dans le cœur d'un peuple, comme est aussi la terre qu'il habite, à une distance égale du paganisme catholique oubliant la loi chrétienne pour imaginer le poème des formes comme une expression indépendante des prétextes qui l'inspirent, et du puritanisme protestant oubliant, pour revenir à cette loi, l'immense variété et le charme immense des formes où le théâtre anglais et la peinture et la gravure germaniques et les Niebelungenlied s'étaient pourtant alimentés. Ici, par conséquent, se produisait un phénomène inverse de celui qui

arrachait en Italie la forme à la religion. Le puritanisme arrachait la religion à la forme. On a dit que Rembrandt et la musique allemande exprimaient le protestantisme du Nord. Mais toute la peinture hollandaise, et avant tout et par-dessus tout la peinture de Rembrandt sont une protestation instinctive, et probablement inconsciente, contre l'iconoclastie des gueux : c'est le pieux transport de l'image de l'église dans la maison. La musique allemande entière, celle de Beethoven au premier rang, apparaît, après deux siècles de carnages, comme une vengeance secrète de l'esprit protégé par l'hermétisme du langage musical contre la fureur puritaine et le retour aux abstractions et aux prohibitions primitives condamnées d'avance dans le Nord par Shakespeare, par Dürer, par le choral de Luther lui-même, nourri de viande et de bière, et qui conduisait en chantant la foule au combat. Le protestantisme et le catholicisme sont des moyens de gouverner plus ou moins heureux, plus ou moins durables, convenant plus ou moins aux peuples qui les adoptent, et l'un n'a pas plus voulu la musique allemande que l'autre n'a voulu l'église ogivale des provinces françaises du Nord. Quant au christianisme dans sa pureté primitive, il a fallu son contact profond et prolongé avec les âmes populaires formées par leur sol et leur mystérieux atavisme, leurs joies, leur nourriture, leurs malheurs, pour qu'il se transformât, dans l'intimité de ces âmes, au point de les exprimer par des moyens dont l'usage et l'abus avaient précisément, par réaction, suscité sa naissance.

III

Mais il y a plus. Il s'en faut de beaucoup que la plus haute et la plus pure tension de l'esprit religieux coïncide partout avec la plus haute et la plus pure expression du sentiment

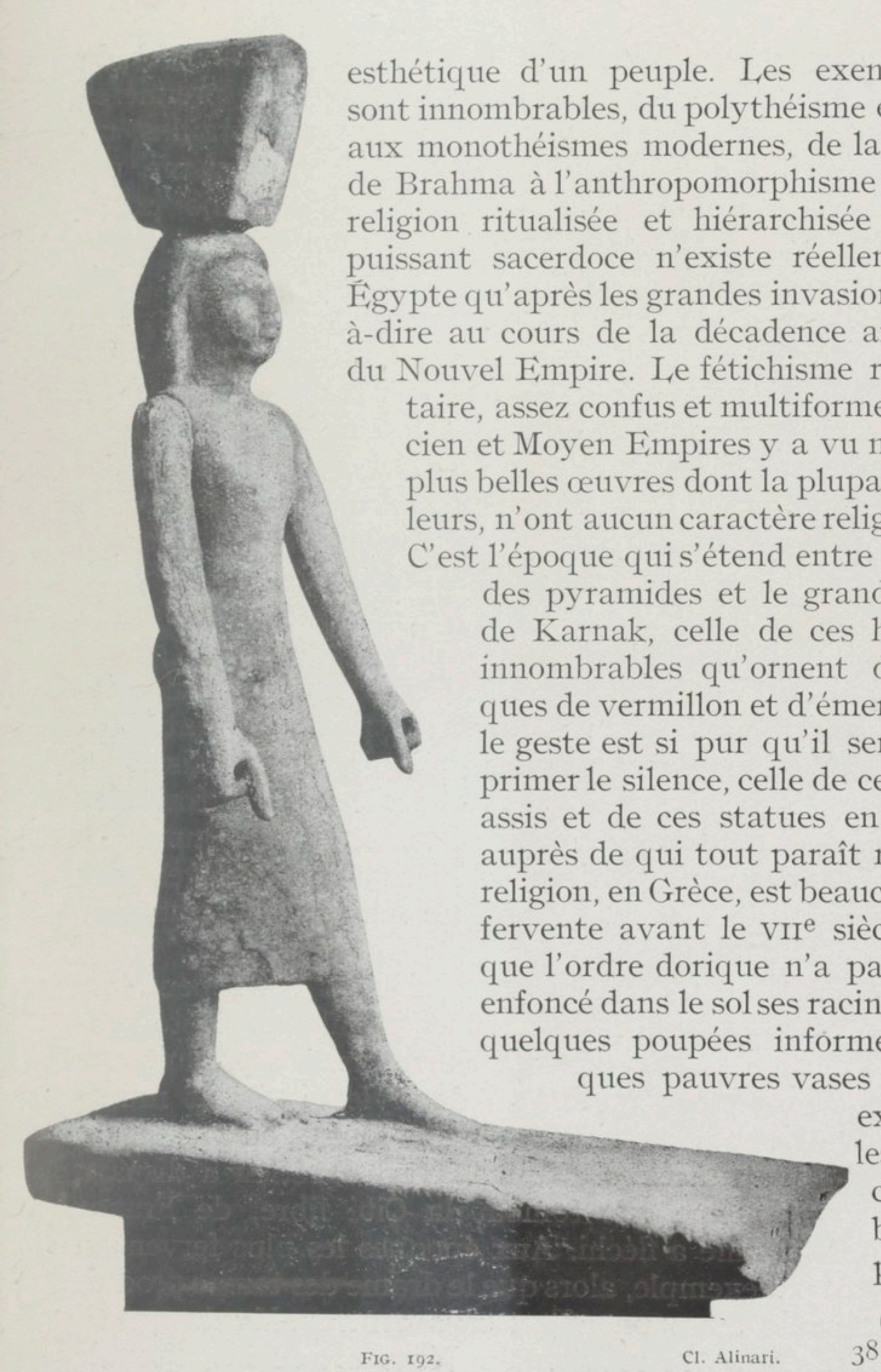


Fig. 192. Cl. Alinari.
Statue profane *(Égypte Ve D.)*

esthétique d'un peuple. Les exemples en sont innombrables, du polythéisme égyptien aux monothéismes modernes, de la religion de Brahma à l'anthropomorphisme grec. La religion ritualisée et hiérarchisée par un puissant sacerdoce n'existe réellement en Égypte qu'après les grandes invasions, c'est-à-dire au cours de la décadence artistique du Nouvel Empire. Le fétichisme rudimentaire, assez confus et multiforme des Ancien et Moyen Empires y a vu naître les plus belles œuvres dont la plupart, d'ailleurs, n'ont aucun caractère religieux (1). C'est l'époque qui s'étend entre les grandes pyramides et le grand temple de Karnak, celle de ces hypogées innombrables qu'ornent des fresques de vermillon et d'émeraude où le geste est si pur qu'il semble exprimer le silence, celle de ces scribes assis et de ces statues en marche auprès de qui tout paraît mort. La religion, en Grèce, est beaucoup plus fervente avant le VIIe siècle, alors que l'ordre dorique n'a pas encore enfoncé dans le sol ses racines et que quelques poupées informes, quelques pauvres vases de terre expriment les croyances et les besoins primitifs,

(1) Fig. 27, 38, 45, 170. 172, 186, 203,

qu'aux temps où le Péloponèse et la Sicile se couvrent de temples trapus. Près de mille ans avant que les premières montagnes de l'Inde accueillent dans leurs entrailles un peuple de peintres et de sculpteurs, le Brahmanisme est constitué, et le Brahmanisme continue d'agir, toujours vivant dans la profondeur des âmes, alors que, depuis quatre ou cinq siècles, l'art hindou a perdu cette vaste mobilité, pleine de houle et de rumeurs, qui fait songer à la mer. Les petites pratiques du fétichisme chinois, survivantes à la crise mystique du bouddhisme et surnageant sur un grand fond de tolérance et de modération dans le sentiment religieux, n'ont pas empêché les sculpteurs de dresser sur le désert des avenues de guerriers et de monstres si majestueuses qu'elles semblent contemporaines des plus anciennes solitudes. L'Islam, qui est aussi robuste que jamais dans la foi populaire, a perdu depuis cinq cents ans le secret de la vie mystérieuse que la formule géométrique a glacé dans l'arabesque, et de la légèreté fantastique de la construction. D'ailleurs l'Arabe, son créateur et son propagateur, n'a lui-même rien construit. Il a délégué cette tâche aux peuples conquis, déjà artistes et producteurs dans le passé et apportant à le servir la fraîcheur d'un sentiment renouvelé au contact d'un mythe inconnu. Il a fallu les Hindous, les Égyptiens, les Persans, les Berbères pour fertiliser la foi de l'Islam. Et le Turc n'a pas su construire, bien qu'animé de cette foi.

Ces éclipses, ces hésitations, ces silences sont peut-être plus frappants dans le christianisme qu'ailleurs. Cette religion, qui persiste depuis dix-huit cents ans, n'a produit une efflorescence vraiment spécifique, de style vivant et multiforme, novatrice et conquérante chaque jour et en tous lieux, que durant quatre siècles au plus. L'art chrétien a disparu d'Italie avant même que tombât la Cité libre, de France quand la Commune a fléchi. Aux époques les plus ferventes, le XVe siècle par exemple, alors que le drame des temps produit dans toutes les âmes un afflux sans contrepoids de mysticisme éperdu, que la religion de Jésus est moins discutée

qu'à l'époque où elle montait joyeuse de toutes parts sur les villes et les campagnes, l'esprit chrétien n'est plus, dans ses manifestations figurées, qu'une chose tourmentée dont les supports se dérobent, dont l'armature se disloque, dont les profils disparaissent sous la profusion de l'ornement (1). En Espagne, aux siècles les plus catholiques, alors que la Réforme a fait lever le fanatisme, que les soldats, le chapelet au poing, portent la croix et les supplices dans tout l'Occident, et plus tard, quand une ville entière se fait égorger homme par homme, femme par femme, incendier ou démolir maison par maison pour défendre une pauvre idole nichée dans un vieux pilier, les grandes formes d'art — Velazquez, Goya — sont à peu près complètement profanes, pas du tout mystiques en tout cas. Le seul mystique, le seul qui donne cette sensation de surnaturel réalisme qu'est le christianisme espagnol — cadavres vivants habillés de pourpre et de fer sous la lampe sépulcrale, cendres froides, lèvres livides, étroite idée montant très haut — n'est pas un Espa-

FIG. 193. Cl. Mansell.
IDOLE COMPOSITE *(Assyrie.)*

(1) FIG. 165.

gnol, mais un demi-païen d'Orient que le peuple appelle « el Greco » (1).

Certaines formes du christianisme même, sorties les unes du catholicisme romain, les autres de l'orthodoxie byzantine, d'autres encore, il est vrai, du puritanisme iconoclaste, n'ont eu qu'une expression plastique insignifiante, inexistante parfois. L'art polonais, ou prussien, ou hongrois, ou autrichien, ou russe, ou yougoslave n'a pas dépassé la première étape populaire, l'hispano-américanisme ne l'a même pas atteint, le rite oriental n'a pas renoncé à l'icone byzantine indéfiniment répétée, le quakerisme américain et à sa suite la multitude des sectes religieuses de ce peuple vigoureux ont longtemps gardé un silence que leurs essais européanisants ont fâcheusement rompu. Ce n'est pas là, d'ailleurs, un phénomène nouveau. De vieilles religions sont restées silencieuses. Celle de l'Iran, par exemple, si pure au point de vue moral et sur qui s'est greffé, sans être pénétré par elle, un art hybride, héraldique et monarchique (2) dont tous les éléments venaient d'Assyrie, d'Égypte, de Grèce, des Indes et qui n'a jamais pris racine dans le sol. Celle d'une région voisine, la Chaldée, l'Assyrie surtout, dont l'art direct, terrible (3), s'est développé presque tout entier en dehors de l'esprit religieux, le mythe inspirant seulement des monstres composites dont le caractère cruel souligne la violence des inspirations coutumières, la chasse, la guerre, les supplices, bourreaux, victimes, vautours sur des charognes, hommes et lions au combat. Celle de Rome, dont l'expression plastique n'est qu'imitation et redites alors qu'une admirable architecture civile, cirques, théâtres, routes, aqueducs (4), affirme la grandeur et la permanence d'un dessein où n'apparaît aucune trace, aussi fugitive soit-elle, du sentiment religieux. Cette architecture, de plus, se

(1) Fig. 210.
(2) Fig. 170.
(3) Fig. 69, 193.
(4) Fig. 34, 127, 213.

développe en pleine anarchie mythique, au moment où le paganisme agonise, où le christianisme balbutie, où les nouveaux cultes d'Asie, titubant et se coudoyant, envahissent confusément le monde latin qui laisse faire : impressionnant maintien de l'unité et de la majesté de l'esprit avançant seul, pour des fins d'ailleurs utilitaires, comme un navire sur les flots.

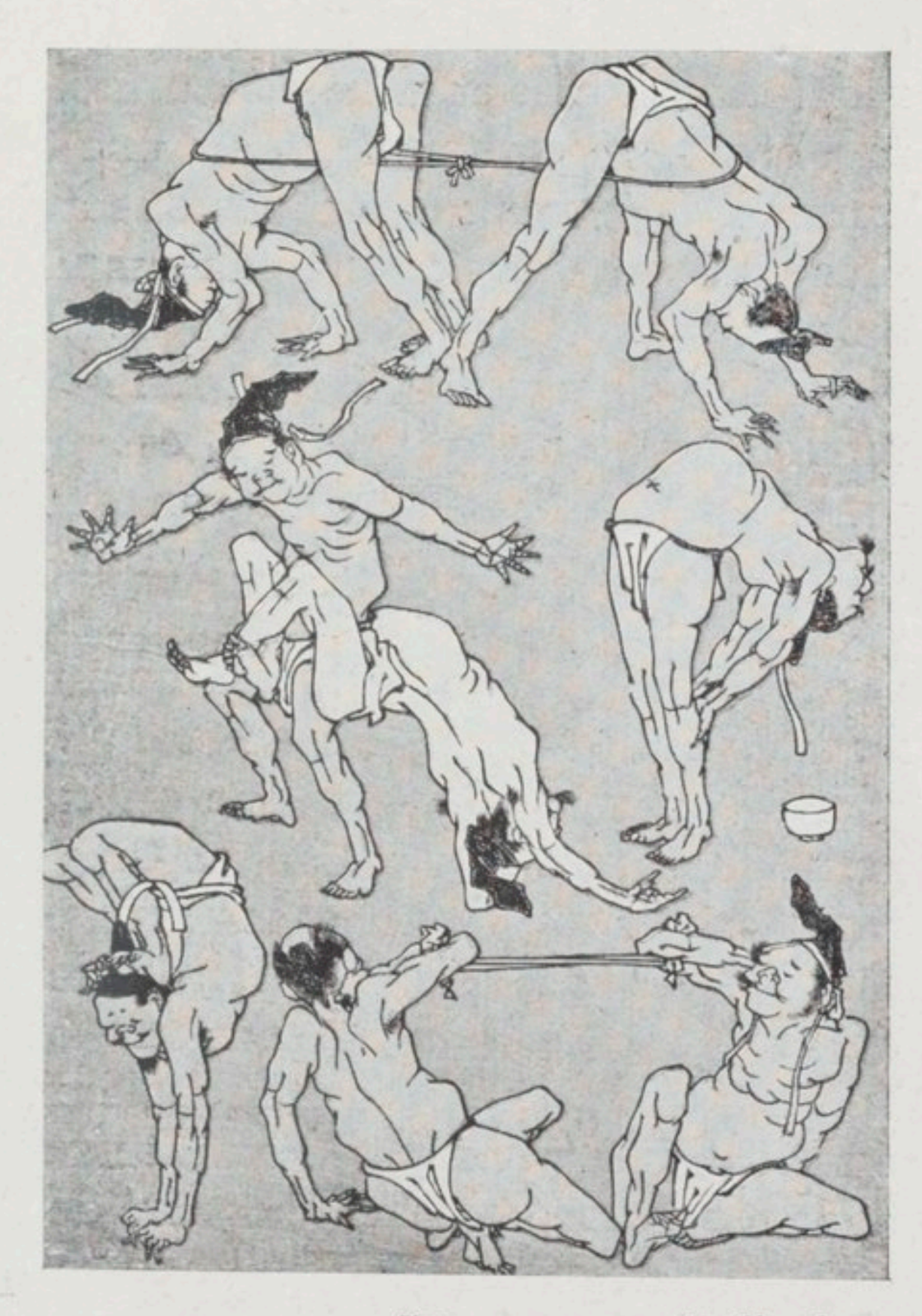


FIG. 194. Cl. Giraudon.
ART PROFANE *(Hokusaï.)*

Pourtant, il faut le dire. Quelque chose manque à cet art-là, comme aussi à l'art grec surtout après Phidias, à l'art japonais (1) qui se développe à peu près exclusivement en dehors de la religion, à l'art européen depuis le XVIe siècle, si l'on met à part les âmes héroïques qui ont eu assez de continuité et de constance dans l'effort pour supporter les colonnes du temple et maintenir en eux une religion survivant aux formes confessionnelles : Michel-Ange, Vinci, les symphonistes de Venise, Rubens, Poussin, Rembrandt, Velasquez, Watteau, Goya, Delacroix, quelques autres. Mais même alors une tristesse immense plane sur leur solitude. Réellement, à l'heure où coïncide une fois, — rien qu'une fois dans le dévelop-

(1) FIG. 194.

pement historique d'un groupe, — la maturation soudaine du sentiment religieux et le plus haut moment d'énergie de ce groupe, quelque chose de surnaturel semble non pas tomber de Dieu sur l'homme, mais monter de l'homme vers Dieu. La foi est toujours égale à elle-même, sans doute, depuis que la religion formulée et ritualisée a rassemblé tous les cœurs dans une croyance commune. Mais une chose imprévue s'est produite. Des forces historiques ont agi pendant des siècles, le plus souvent par hasard, désignant tel peuple plutôt que tel autre parce que sa position géographique est favorable à sa fécondation, parce que le drame guerrier ou politique, plus terrible chez lui qu'ailleurs, est plus vaillamment accepté, parce qu'enfin, et surtout, un génie particulier qu'il tient de son sol et de ses secrets atavismes l'a formé pour ce rôle-là, et que soudain, dans un grand et large courant d'enthousiasme il a lancé sa croyance, comme un germe viril, dans les flancs de l'univers. Telle est la crise d'amour des grandes races, leur virilité organique au cours de qui leur puissance mystique, multipliée par cette virilité même, cherche et trouve son aliment. C'est du plus grand moment d'énergie, non du plus grand moment de foi, que jaillit le plus grand moment de création de l'espèce. Du XIe au XIVe siècle, en France, l'édifice civil vaut l'édifice religieux. La plus belle cathédrale du Nord n'est pas d'une qualité supérieure, du point de vue de la structure, au pont Valentré de Cahors ou au château des papes d'Avignon (1). Et n'importe quel édifice civil français du XVe siècle, le plus pieux de notre histoire, est supérieur à l'édifice religieux du même temps. Quelle que soit l'ardeur de la foi de l'espèce, si l'énergie spirituelle l'a quittée à ce moment-là, l'art, expression de cette énergie spirituelle, la quittera du même coup pour se réfugier dans le cœur de quelques individus.

Ce qui crée l'art, en somme, c'est la rencontre de la virilité et de l'amour. Il est naturel que, jusqu'ici, les grandes reli-

(1) FIG. 195.

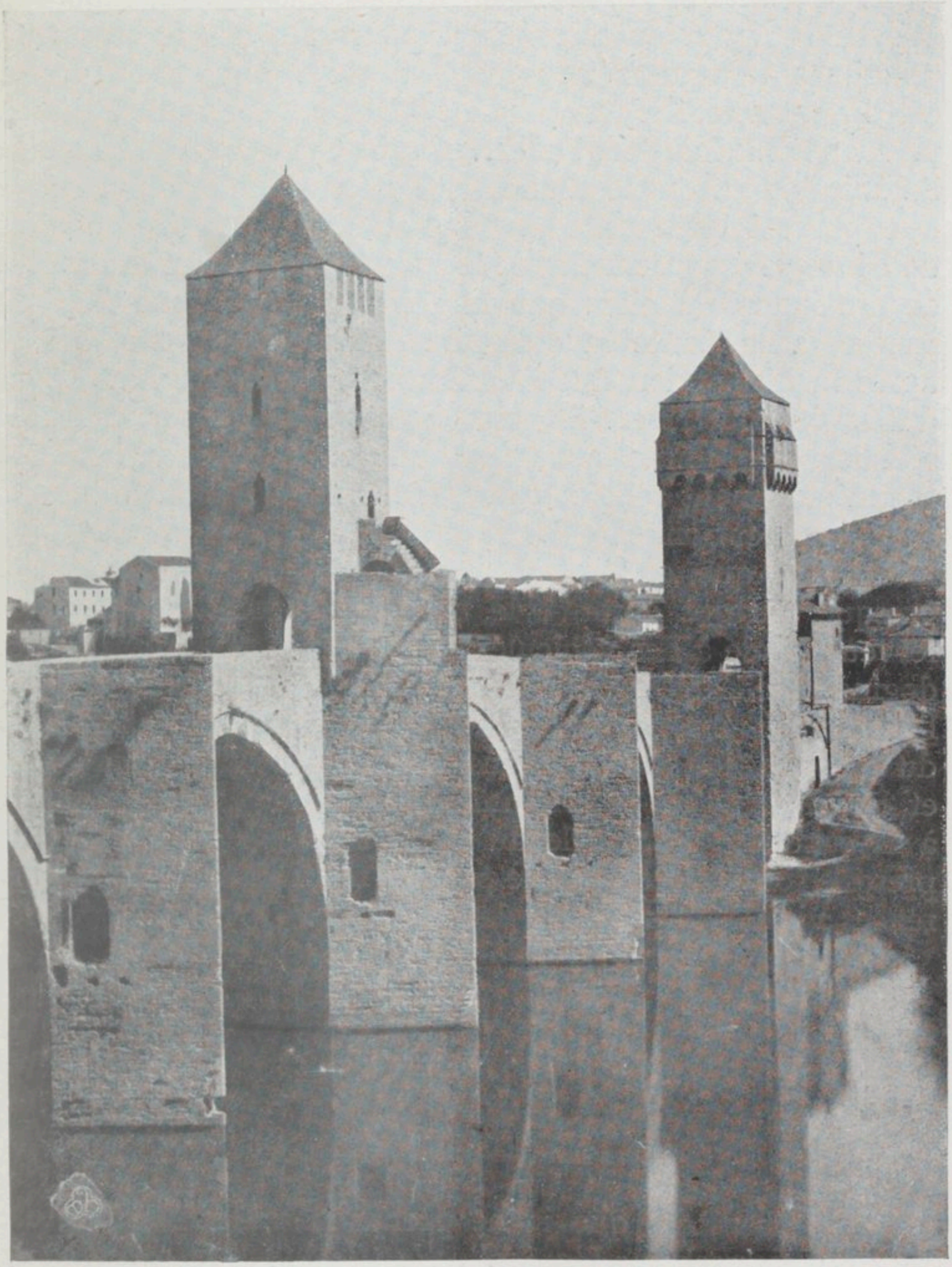


FIG. 195. Cl. M. H.

MILIEU SEC. ÉDIFICE CIVIL *(Cahors XIVe s.)*

gions en aient été le prétexte. Mais elles ne l'ont pas toujours été, et il n'y a aucune raison pour que des mouvements unanimes nouveaux ne viennent, dans l'avenir, favoriser cette rencontre. La Renaissance italienne, épousant l'univers une deuxième fois dans l'enthousiasme de la connaissance, offre l'admirable spectacle d'une crise amoureuse analogue à ce que pourrait être celle-là. Sans doute, le premier contact de l'énergie égyptienne avec le monde prodigieux des formes encore inexploré alors que la religion égyptienne balbutie encore, sans doute la statuaire monumentale des Chinois après la disparition du bouddhisme, sans doute l'art féroce d'Assyrie constituent-ils, eux aussi, malgré leur caractère séculier, des miracles comparables à la fécondation d'un grand sentiment religieux par une énergie nationale ou spécifique exceptionnelle. Je le crois, pour ma part. Mais je crois aussi que, en général, l'âme humaine, dans le passé, a presque partout éprouvé le besoin instinctif de confier sa ferveur vitale à des véhicules symboliques maintenus par un dogme étroit en des formes rituelles capables de satisfaire l'unanimité des cœurs. Jusqu'ici, la plus puissante unité du brusque élan qui porte ensemble l'enthousiasme mystique et la virilité d'un peuple animés d'ailleurs l'un par l'autre, à la conquête spirituelle du corps même de l'univers, s'est presque toujours et presque partout manifestée sous les apparences visibles et sensibles de la religion.

IV

C'est assez dire que je ne prends pas à mon compte le mot de Nietzsche : « *L'art relève la tête quand la religion perd du terrain* », à moins qu'il n'ait voulu signifier que l'art est souvent antérieur à la religion et lui survit et la remplace,

dès qu'elle déserte les cœurs, pour tenir dans quelques-uns d'entre eux son rôle, et souvent magnifier ce rôle quand ce cœur bat dans la poitrine d'un héros. L'idolâtrie, par bonheur, survit à l'idole, parce qu'elle mène l'esprit à l'esprit en traversant les apparences, et qu'elle est seule à y mener. Hors de l'idolâtrie — et la science est la forme actuelle de l'idolâtrie, la plus unanimement et candidement acceptée, la plus choyée, et donc la plus cruelle, — hors de la matière du monde interrogée pour découvrir ce qui lui donne la forme et le mouvement, tout n'est plus qu'abstraction aride, jeu dans l'inconsistant, cercle conduisant à la mort.

L'idole fétiche précède partout la religion. Partout elle renaît, quand la religion s'affaisse. Partout elle est aimée, scrutée, même hors de la religion. Il n'est pas vrai qu'elle naisse uniquement grâce à la religion, et à propos d'elle. Le totémisme n'est pas l'origine, mais l'une des origines de l'art. Il y a aussi — et sans doute d'abord — l'utilité qui crée la céramique, le vêtement, l'arme, l'outil. Il y a le sens obscur du rythme et le besoin de l'exprimer qui crée la musique et la danse — on le voit bien chez l'enfant. Il y a l'amour qui crée le tatouage, la parure, la coiffure, le bijou. Il y a la chasse et la pêche qui appellent le récit et la description, récit et description qui gagnent à être illustrés. Il y a le besoin de l'abri d'où est sortie l'architecture. L'immense sollicitation des formes, des mouvements, des couleurs, éveille en l'homme primitif une curiosité anxieuse dont il ne se peut délivrer qu'en imaginant une équivalence approchée qui lui prouvera sa puissance à recréer, pour sa joie et aussi dans son intérêt, un univers doté de formes, de mouvements et de couleurs.

Ni le spiritualisme pur ni la connaissance objective ne détruisent l'idolâtrie. Elles la déplacent ou la renouvellent, et voilà tout. Nous l'avons bien vu pour l'idée juive iconoclaste n'atteignant que par la fourmillante cathédrale le cœur de l'Occident. Nous l'avons vu pour le christianisme oriental décorant de noms nouveaux les processions panathénaïques et

appelant Orphée « David » pour maintenir la lyre parmi nous. Nous le voyons au sein de l'Islam lui-même qui ne peut empêcher l'enlumineur persan de substituer aux idoles religieuses la peinture civile et mondaine la plus charmante qui soit (1). Nous l'avons vu par la Renaissance italienne couchant Vénus toute nue dans le lit encore chaud où Marie vient d'enfanter Dieu. Nous l'avons vu par l'idole sonore naissant du cœur des musiciens où les prohibitions puritaines avaient refoulé les images. Le symbole change, sans doute, et donc l'idole, afin que le spiritualisme pur ou la connaissance objective trouvent un port d'attache qu'une illusion trop longue n'ait pas encore comblé. C'est en renouvelant l'idole que l'homme reprend pied sur la terre ferme, que cette idole s'appelle Isis ou Brahma, Osiris ou Bouddha, Athéné ou la Vierge mère, Aphrodite ou Huitzilopoctli, Dionysos ou

FIG. 196.
PEINTURE MONDAINE *(Perse.)*
E. Kührel. *Miniatures de l'Orient musulman.* (Cassirer, éd.)

(1) FIG. 31. 196,

FIG. 197. Cl. Mansell.

IDOLE ÉGYPTIENNE *(Dis.)*

Jésus (1). Chacune est séparée de l'autre par des abîmes de sang. Et, cependant, quand l'une y tombe, celle qui l'y a fait tomber recueille l'amour des hommes. Les plus grands moments de l'esprit sont ceux de l'idolâtrie, parce que chacun d'eux nous révèle l'un des aspects de l'idole définitive que nous ne sculpterons jamais. Mais cette révélation même épuise et ruine cet aspect. Lui absorbé, assimilé et devenu invisible pour nous, l'abîme s'ouvre. L'esprit atteint un lieu où il n'y a plus nulle forme visible, où il en vient à s'adorer dans son essence immatérielle jusqu'au jour où, tournant à vide, consumé par sa passion, il saisit dans ses cendres chaudes des noyaux durs striés de feu où il entrevoit peu à peu des apparences nouvelles. L'âme de l'homme ne s'accroît, ou du moins ne se retrouve, que si la chair de l'homme lui transmet, par le contact sensuel de la chair universelle, l'âme de cette chair où la sienne se reconnaît. Ce qu'il adore dans l'idole, ce n'est rien d'extérieur à lui, rien non plus d'extérieur au monde sensible, fait pour lui révéler sa propre sensibilité. Elle incarne sa vie spirituelle dans sa forme toujours fuyante. Il y saisit sa puissance à renouveler sa vertu.

L'idole invisible des Juifs, des Puritains, des Arabes, des savants, n'a pu s'imposer aux multitudes que par le moyen d'une littérature ou d'une musique grandioses, d'une architecture accumulant la fraîcheur, le repos et l'ombre à l'extrémité des déserts sans eau où la flamme interdit la vie, ou d'un système utilitaire capable de satisfaire, au moins provisoirement, les besoins de bien-être du corps et de conquête de l'esprit, — idoles, encore idoles, non moins décevantes que l'idole visible à la longue, et moins loyales je le crains, puisqu'elles promettent des solutions morales définitives qu'elles ne peuvent apporter. Incroyable misère des moralistes abstracteurs qui, des siècles durant, imposent par le glaive l'idole verbale biblique ou coranique à l'exclusion des autres et croient détenir l'esprit pur ! L'iconoclastie révèle une méconnaissance

(1) Fig. 11, 15, 55, 163, 188, 191, 201.

étrange des conditions et des moyens et même de l'essence du spiritualisme supérieur. Elle anéantit une langue dont la lettre seule la frappe, et qu'elle ne comprend pas. Elle ignore que la forme est un instrument d'où l'on tire des harmonies spirituelles aussi pures que celles qu'on demande à la lyre, au livre imprimé, au silence d'une grande âme, ou à l'action libératrice d'un héros. Et peut-être bien trahit-elle ainsi sa haine de la connaissance, comme si elle pressentait que l'idole où se tient, dès qu'elle est vraiment accomplie, la plus haute cime humaine du sentiment religieux est aussi, parce qu'elle situe et décrit cette cime, le lieu même où la connaissance, c'est-à-dire l'aube première d'une idole en formation, prendra son vol. L'esprit, pour accroître sa force et la communiquer, a partout cherché des symboles matériels qui la rendent plus sensible. Quand il les a liés les uns aux autres, que son nouveau langage symbolique est absolument constitué, ce langage même l'amène à la révélation d'un univers phénoménal qui l'arrache à sa solitude. L'iconoclastie, en ce sens, est peut-être nécessaire, puisqu'elle tente de protéger le plus longtemps possible le tabernacle de l'esprit des contacts sensuels qui l'énervent et le dissolvent d'abord. Mais elle ignore que l'esprit a été créé par l'idole et que l'idole seule pourra le recréer. C'est quand l'idole cesse d'être belle qu'il conviendrait de la briser.

Une légende aymara — la plus belle des légendes, — veut que le Créateur ait peuplé le monde de statues et les ait animées pour le civiliser. Est-ce vraiment une légende ? Promenée partout, de ville en ville, de rivage en rivage, à travers les monts et les déserts, l'idole a insinué partout l'esprit. Elle est la civilisation même. Elle est le plus universel et le plus véridique des langages. Elle traduit sous une forme concrète immédiatement, vivante, existante, insistante, ayant une réalité propre indépendante des conventions qui président au langage articulé, les abstractions et les rapports qui révèlent la solidarité des choses entre elles et de ces choses avec nous. Un fétichisme dure encore de nos jours, qui peut-être a fécondé l'Égypte et par là la future et profonde huma-

nité. L'idole nègre entrait, avec les caravanes, dans la haute vallée du Nil, l'idole fruste, taillée dans le bois à la serpe, sensuelle, terrible, barbouillée de rouge et de bleu, avec ses attributs sexuels visibles, l'idole ingénue et bestiale qui allait calmer ses profils, affermir ses plans, faire onduler ainsi qu'une eau limpide ses surfaces, monter pure dans la pensée d'une race charmante comme une fleur dans le matin (1). Si l'Égypte, maintenant rameau desséché, est sortie réellement d'elle, et par l'Égypte la Grèce et l'Inde, l'Asie, l'Europe, que ne lui devons-nous pas ? Que n'eussions-nous pas dû un jour à sa sœur polynésienne avançant d'île en île à la proue des pirogues peintes, peuplant l'île de Pâques de colosses solitaires, éveillant sans doute l'Amérique, si l'idole espagnole, en heurtant l'idole toltèque, n'avait pas obligé, après l'avoir réduite en poudre, le nouveau monde à accueillir l'Occident ? Il est des idoles qui meurent, certes, et pour toujours. Mais tôt ou tard on les déterre, tôt ou tard elles déterminent, dans quelque civilisation séculaire, un ébranlement plus ou moins profond dont les échos résonnent dans le plus lointain avenir.

FIG. 198. Collect. F. F.

PARENTÉS *(Art nègre.)*

(1) FIG. 198, 199.

Voyez donc suivre leur chemin celles qui eurent la fortune de rencontrer des races vierges qui attendaient ingénument l'amour. Voyez le marin phénicien abordant sur tous les rivages sablonneux d'Afrique et d'Asie, sur toutes les criques rocheuses d'Europe, et installant sa pacotille au bord de l'eau. Voyez le cercle d'abord hostile ou craintif des indigènes armés de silex, nus ou vêtus de peaux de bêtes se rapprochant pas à pas, séduits par le sourire du visage gras et crépu qu'éclairent les lèvres rouges, les dents blanches de l'homme étrange habillé de pourpre et qui fait tourner, au bout de son bras cerclé de bracelets d'or, une petite figurine peinte d'azur, d'ocre et de vermillon. Des femmes sont dans ce cercle, ne l'oubliez pas, qui caressent et sollicitent, et aussi des êtres à part, moins bruyants que les autres, qui se demandent comment on a pu teindre cette robe, colorier cette statuette, fondre et ciseler ce bijou. Suivez aussi le pêcheur ionien sur sa petite barque, avançant prudemment d'île en île vers les rivages du Péloponèse où l'envahisseur blond a brûlé et rasé les villes, égorgé les hommes, capturé les femmes, brisé les vieilles idoles et que ce petit homme noir qui d'abord l'a fait rire étonne, puis captive en lui contant des fables merveilleuses à peu près semblables à celles que ses bergers rapportent des montagnes et qu'illustrent des images peintes taillées dans du bois d'olivier, des poteries où se tordent des tentacules, où commencent à danser des jeunes filles, à jouer des musiciens. Surveillez la croissance de leur accord jusqu'aux temples cou-

Fig. 199.
Parentés *(Égypte.)*
Fechheimer, *Plastique égyptienne.*
(Cassirer, éd.)

verts de statues et de fresques où les philosophes vont surprendre des rapports et des équilibres permanents, le glissement de l'esprit de surface en surface, l'articulation de forme en forme de la logique et du calcul. Suivez le colporteur qui franchit l'Apennin, descend en Etrurie pour y montrer à des peuplades énervées par un mysticisme sans aliment des vases où, sur un fond de flamme rouge, s'agitent des formes noires, et qu'elles enferment dans leurs caveaux funéraires après avoir silhouetté leurs ombres sur les murs. Accompagnez l'architecte ou le statuaire d'Attique, pris au collet par quelque centurion et jeté dans la trirème militaire avec ses plans et ses maquettes qu'il aura désormais pour tâche d'expliquer à l'ingénieur et au marbrier romains. Installez-vous, derrière la phalange macédonienne, dans les chariots qui transportent, avec les bagages de l'armée, des femmes de marbre teinté dont les cheveux sont roux et les mamelles brunes, jusqu'au bord de l'Indus où des multitudes sans art, mais enivrées de légendes sensuelles, les attendent pour les féconder, peupler de leurs enfants l'immense péninsule, répandre leur génie, par les missionnaires bouddhiques qui croient n'apporter que leur douceur et leur dieu, dans l'Insulinde où vont monter des temples gigantesques, en Chine où vont remuer les cavernes, jusqu'aux îles japonaises où leur trace restera visible des siècles après Jésus. Suivez leur cheminement sur l'autre versant du monde, à Byzance d'abord, où elles imaginent de s'y vêtir pour devenir plus troublantes en concentrant leur terrible sexualité, mêlée et triturée d'esprit, dans leurs insondables regards, leur pâleur, leur bouche peinte, les bijoux sonnant à leur bras et luisant dans leurs cheveux. Vous les verrez atteindre ainsi les deux rives de l'Adriatique, rencontrer, vers Florence et Sienne, pour une ardente étreinte, d'autres images descendues des Gaules et portant, dans les plis de leurs robes, leurs sourires ingénus, leurs gestes directs et humains, leurs colorations discrètes, un reflet des vitraux laissés dans la cathédrale pour y remplacer les tapis entrevus au temps des Croisades, les tapis lointains de l'Iran où les

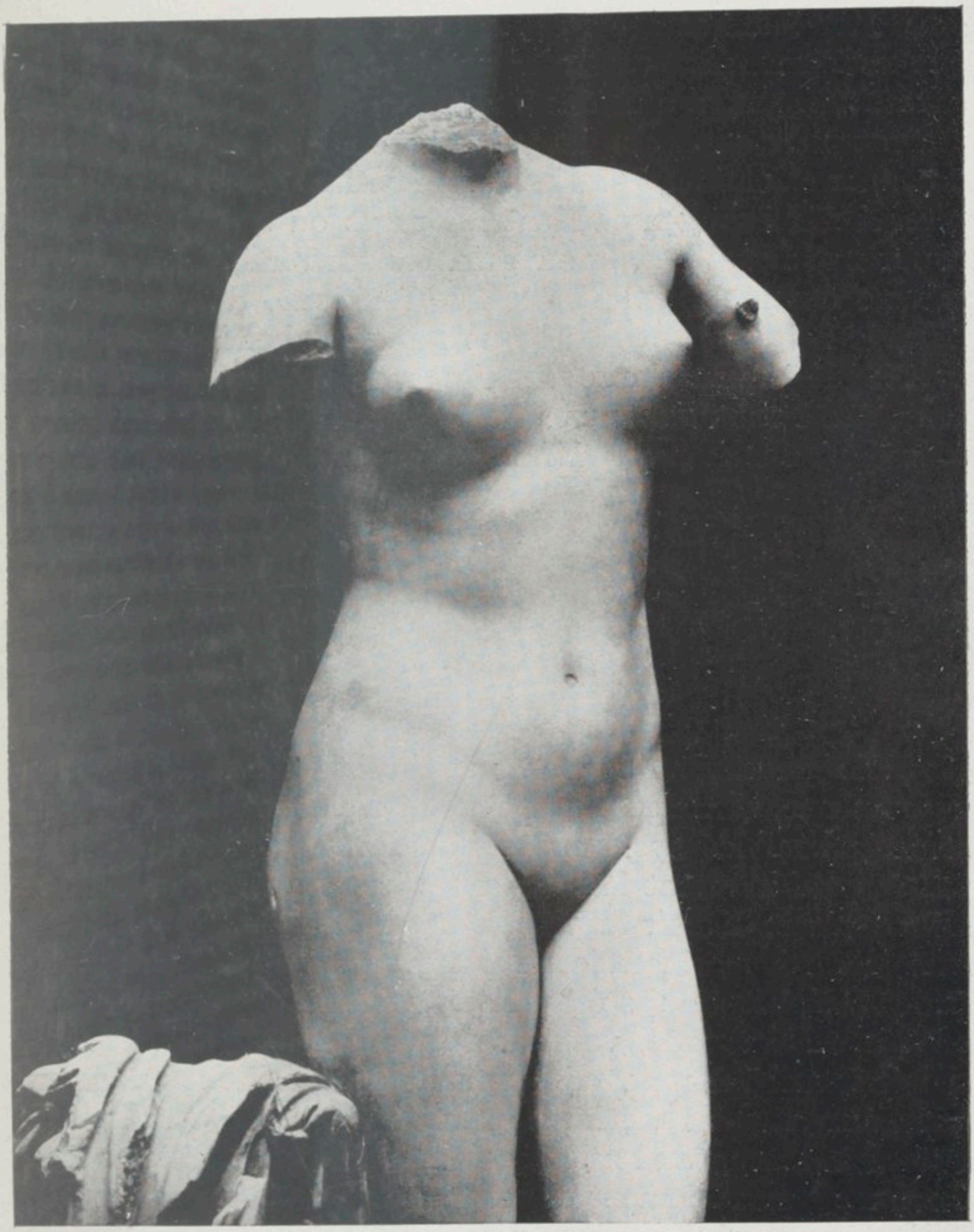


FIG. 200. Cl. Anderson.

IDOLE PAIENNE *(Grèce.)*

fleurs de la Perse et les gemmes de l'Inde sont écrasées ensemble dans la profondeur du tissu. De là, vous les verrez confronter leurs maigres couleurs et leurs formes épanouies avec les formes maigres fixées sur des papiers en loque que les reitres allemands qui descendent chaque jour des Alpes vendent pour quelques liards aux patriciens de Venise, avec les couleurs épanouies étalées sur de petites toiles que les banquiers florentins commandent à Bruges ou à Gand. Je n'en finirais pas de suivre leur odyssée. Aujourd'hui, par l'invasion brusque des idoles immémoriales d'Afrique, d'Asie, d'Amérique, le squelette spirituel que l'ancêtre helléno-latin nous avait légué presque intact se laisse rompre ou disloquer pour permettre à tous les fleuves de l'esprit de déposer leurs alluvions dans nos énergies défaillantes.

V

L'idole poursuit donc sa marche, toujours renaissante, toujours une, silencieuse d'ailleurs et n'affirmant rien qu'elle-même, parmi les systèmes contradictoires ou même antagonistes qui meurent les uns après les autres en prétendant explicitement détenir la Vérité. Cette religion est iconolâtre, cette autre iconoclaste, celle-ci est matérialiste ou réaliste, celle-là idéaliste ou spiritualiste, telle est sensuelle, voire bestiale, telle morale, voire ascétique, telle ou telle exaltant ou flétrissant l'amour, condamnant ou glorifiant la guerre, avide du sang des victimes ou répugnant à le verser. Mais toutes, à leur grand moment, même quand elles brisent une image, se réclament d'une autre image ou verbale ou musicale ou le plus souvent plastique, et enfoncent au cœur des hommes, par le moyen de cette image, la forme définitive que l'Histoire leur reconnaît. L'idole n'est pas seulement le

véhicule, elle est aussi le contrôle du mythe. Que dis-je ? C'est elle, au fond, qui crée le mythe, ou tout au moins le rend vivant et enthousiaste dans nos cœurs. L'un de ces mythes — et sans doute le plus humain — n'est parvenu réellement à convaincre que leur dieu n'était qu'esprit ceux de ses fidèles qui lui ont assuré ses plus beaux moments d'énergie et de tendresse, qu'en faisant de chacun d'eux un idolâtre accompli. La naissance de la musique, s'emparant du torrent des images sourdes qui circulait souterrainement dans les cœurs pour l'épancher en tous sens sur ses ondes bondissantes, a recréé le panthéisme asiatique dans le nord européen. Le polythéisme méditerranéen a reparu en Italie en infligeant de merveilleux visages à toutes les passions moroses dont l'exploitation mystique avait brisé le monde ancien. A mi-chemin, dans la cathédrale française, tous deux se sont réunis pour revêtir le christianisme d'une telle rumeur de vie que ses idoles, qui croyaient enfermer la religion dans le temple, l'ont replongée dans l'univers.

Là, en effet, est la clé du mystère. Seules les religions polythéistes ou panthéistes créent les idoles et sont créées par les idoles dans un échange passionné et continu d'idées, de sensations, de sentiments. Les religions monothéistes, au contraire, hostiles à l'idole, ou bien triomphent avec le secours de l'idole, ou bien meurent sur place sans pouvoir se renouveler. Le monothéisme coupe le monde en deux formes irréductibles l'une à l'autre, aboutissant ainsi à une dualité sans issue qui, dans les oscillations de l'esprit à la recherche de ses sources, peut le redresser pour une heure et l'empêcher de périr en exerçant sur lui une sorte de dictature, mais est tout à fait incapable de réaliser à elle seule un de ces édifices poétiques par quoi l'homme, prenant conscience de son accord avec le monde, est consolé. Dieu, restant extérieur aux formes, est forcément l'ennemi né des formes qui contrarient sans cesse son action et qu'il tend à anéantir. Sans doute il existe partout, ou du moins il semble exister partout deux forces essentielles en présence, qu'on appelle, suivant

les temps, suivant les lieux, suivant les circonstances ou les besoins, dieu et nature, mâle et femelle, esprit et matière, âme et corps, bien et mal, raison et passion, intelligence et sentiment, mouvement et forme, style et vie. Mais le dualisme dogmatisé s'est toujours efforcé de les arracher l'une de l'autre, de les subordonner l'une à l'autre pour l'éternité. Tandis que l'art, et l'action qui est l'art de vivre, les conçoivent également toutes puissantes et les font réellement divines aux instants exceptionnels où, dans le cœur du poète, du héros, parfois de la foule elle-même, l'état d'amour les multiplie l'une par l'autre dans un miraculeux accord. Ce sont précisément les religions éthiques qu'on dit si essentielles, si profondes parce qu'elles condamnent l'apparence, qui vivent selon l'apparence de deux forces antagonistes alors que l'art, à travers l'apparence qu'il aime, va droit à l'unité.

Cette unité même étant la forme la plus haute, et aussi la plus consolante du sentiment religieux, c'est donc l'art, en définitive, qui donne à la religion sa face la plus émouvante. La religion n'est que le cadre et le prétexte de l'énergie créatrice de l'homme parvenu à son sommet et lui prêtant l'enthousiasme qu'elle puise dans la conscience d'elle-même. Il n'y a pas d' « art religieux ». Tout art est religieux dans son essence, et, sans doute avec l'amour, dont il est la fleur spirituelle, il est le seul créateur et aussi le seul témoin viable de cette ivresse grandiose qui transporte les montagnes et qu'on appelle religion. Il affirme l'éternité de cet esprit religieux qui précède, englobe et enterre ses formes confessionnelles et montre qu'elles sont des masques placés sur son visage vrai par les besoins momentanés des instincts à développer et des directions à prendre. L'art joue des religions avec une tendre fureur. Il joue des religions ainsi que tel monstre divin, le seul aimé, le seul sachant aimer qui ne voit, dans toutes les femmes, que des incarnations successives de l'amour et qui laisse chacune d'elle brisée, meurtrie, quelquefois morte, mais portée par sa seule étreinte à la cime de sa véritable puissance durant le temps où elle lui appartenait.

Fig. 201. Cl. Giraudon.

Idole chrétienne *(France.)*

Il est, comme lui, immoral, étant indivisible et réalisant en lui-même, par ce seul fait qu'il est vivant, l'unité cruelle de la vie. Il est l'idole dure qui persiste sur le désert et les tombes parce qu'elle n'a pas placé l'aride idée de perfection morale au seuil de la connaissance des formes et, demeurant au centre des passions, des systèmes antagonistes, du drame pathétique de l'action et du mouvement, a cherché sa nourriture dans ces forces en lutte et tissé son bronze ou sa pierre de leurs contrastes consentis.

Cl. Alinari.

FIG. 201 *bis*.

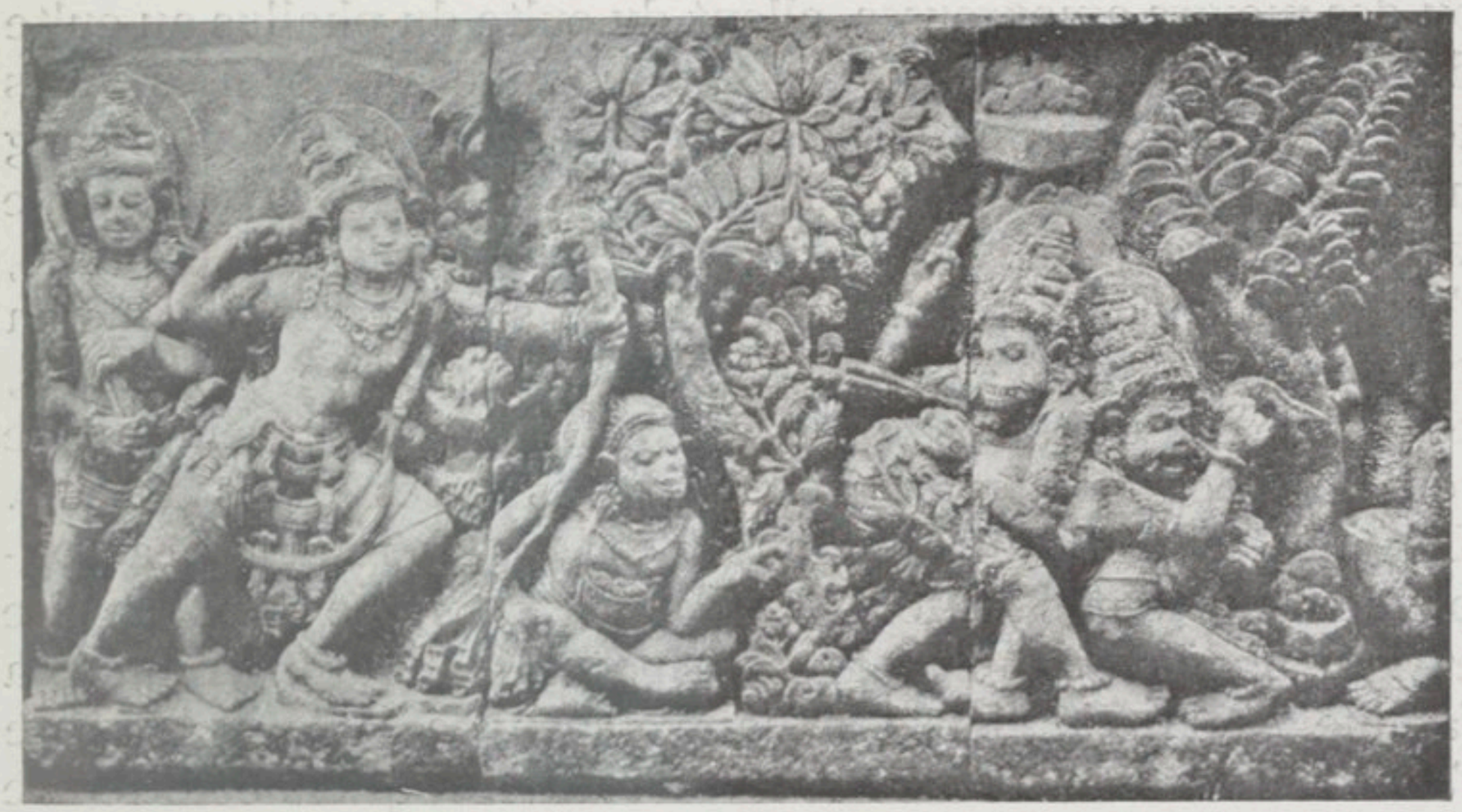


FIG. 202. W. Cohn. *La Plastique hindoue.* Cassirer, éd.).

IMPUISSANCE DU GENDARME

I

En effet, depuis que la force artiste de l'homme a laissé ses premières traces sur le silex éclaté et la paroi des grottes, nous ne connaissons pas un seul de ses grands moments qui coïncide avec l'apparition ou le développement de ce que nous appelons « la morale » selon saint Paul, ou Socrate, ou même le Zend Avesta. D'abord partout, à toute époque, ces grands moments éclatent sur un fond social terrible de violence, de conflits passionnels, de stupre et de duplicité. Féroce, comme l'art assyrien ou mexicain, sensuel, musical et charmant comme celui d'Égypte, exprimant des mœurs guerrières

ou des mœurs amoureuses, allant du culte du phallus au culte de l'homme à tête d'aigle ou du monstre aux orbites vides tout revêtu de serpents sur qui les prêtres font gicler le sang humain, pas une seule fois il n'offre une protestation, même voilée, contre la puissance des femmes, l'injustice des hommes, l'indifférence des dieux. Ici et là, le sang nègre ou indien circule, brûlant et noir, déposant à la surface des idoles, comme des caillots desséchés, sa sombre trace, ou teintant de rose et de carmin les poitrines tendues et les lèvres offertes. L'art de la péninsule hindoue n'est qu'un immense accouplement où toutes les formes s'épousent comme la pourriture et la naissance, comme l'ascétisme et la luxure, comme la famine et l'orgie, lourd exhaussement de l'esprit hors de l'animalité sainte où il retombe sans cesse et qui le berce entre ses membres chauds. Le héros Rama, certes, vaincra les puissances du mal (1). Mais des danseuses nues l'y encouragent, et les forêts qu'il traverse font pleuvoir sur ses pas la neige empourprée de leurs fleurs. Il monte de cet art entier des odeurs de rut et de carnage. S'il passe en Chine, il s'aère, sans doute, et sa sensualité s'épure. Mais il ne sera pas question, dans ses formes monumentales, d'infliger aux lois de la vie un sens unilatéral, et, si les scribes et les moines s'en emparent, ce ne sera pas pour la réformer ni la maudire, mais la pénétrer de douceur, y faire promener les femmes, rire et jouer les enfants, voler les oiseaux, fleurir les jardins, ruisseler les eaux murmurantes (2) : qu'il constate ou se recueille, le sage laisse la morale se débattre contre les monstres sans qui la sagesse ne serait pas.

Nulle part en ces pays, à vrai dire, il n'était question de morale, sauf peut-être chez les Chinois où Confucius, quelque deux siècles avant Socrate, quelque dix siècles avant saint Paul, enseignait l'essentiel des disciplines qui allaient constituer l'ossature de l'éthique occidentale. En Grèce, non

(1) Fig. 202.
(2) Fig. 41.

plus, jusqu'à Socrate, il n'en était pas question. L'unité de son art paraissait inébranlable. La forme humaine était divinisée dans le sens rigoureux de la beauté physique, que notre instinct sexuel nous définit sûrement. Dans les cités dévastées par les plus viles intrigues, par les drames les plus sanglants, entre les départs incessants des trirêmes chargées d'hoplites pour la bataille et le pillage, l'idéalisme plastique dressait la femme nue et l'homme nu comme une pieuse offrande à la sécurité du monde, maintenue par l'énergie amoureuse et guerrière de la race au-dessus des horreurs dont elle la pétrit. On sait la suite de l'art grec en Égypte, en Sicile, à Ravenne, à Byzance, l'effroyable fermentation des vices du Bas-Empire sous les idoles chargées d'or qui semblent, de toute leur grande forme étirée, de leur visage asymétrique souligné par le fard, marqué par le mensonge et la luxure (1), distiller quelque poison en même temps que dispenser l'amour nécessaire au maintien de la curiosité et de l'inquiétude des esprits. On sait la licence des mœurs au siècle de la cathédrale, le concubinage des prêtres, le scandale permanent des

FIG. 203. Cl. Giraudon.
SAGESSE *(Chartres XIIIe s.)*

(1) FIG. 89, 172, 204.

couvents de femmes et d'hommes, la liberté des fabliaux et des mystères, le grouillement de la cour des Miracles, les rois faux-monnayeurs, l'épouvantable cruauté de la guerre et des supplices, la morale oubliée pour les batailles scolastiques et l'élan métaphysique des théologiens, tout cela montant dans la multitude de pierre pour envahir l'édifice du haut en bas, — et d'autre part la sagesse narquoise, la tendresse amusée, la bonté, la joie, souvent la gaillardise, quelquefois la colère, jamais la malédiction ni l'anathème ni le prêche du sculpteur. On ne retrouve un contraste pareil qu'à propos du christianisme encore, au moment où le théâtre anglais, berçant l'âme de Shakespeare dans la fumée des quinquets et l'énorme rumeur du peuple, jette trois drames par jour sur les planches, tandis que l'orgie fait fureur dans la rue où les assassinés et les ivrognes roulent pêle-mêle au ruisseau, que des têtes coupées ornent les créneaux de la Tour, et qu'une reine septuagénaire fait égorger ses amants de vingt ans quand ils ne veulent plus d'elle. Car il semble que les religions dites éthiques aient, plus encore que les autres, offert cette opposition surprenante entre le caractère explosif des instincts sauvages de l'homme et leurs prétendues intentions moralisantes, qui ne savent s'exprimer qu'en s'emparant des moyens de satisfaire ces instincts avec une espèce de fureur. Les Musulmans, de l'Inde au Maroc et de l'Égypte à l'Espagne ont, sans doute, évité de faire appel aux formes de la chair pour décorer leurs sanctuaires : mais c'est que les riches pouvaient se les offrir à domicile et que les pauvres croyaient pouvoir se les offrir dans le ciel.

L'aventure du peuple italien est, de ce point de vue, la plus expressive de toutes. Il a, comme le peuple grec, et avec un élan premier de christianisme sentimental qui accentue chez lui, bien plus encore que chez le peuple grec, l'antagonisme intransigeant de la morale et du poème inauguré par le contact de l'âme de François d'Assise avec l'admirable univers, démontré que ce poème peut, et sans doute doit se développer sur le terrain social le plus ravagé par les passions

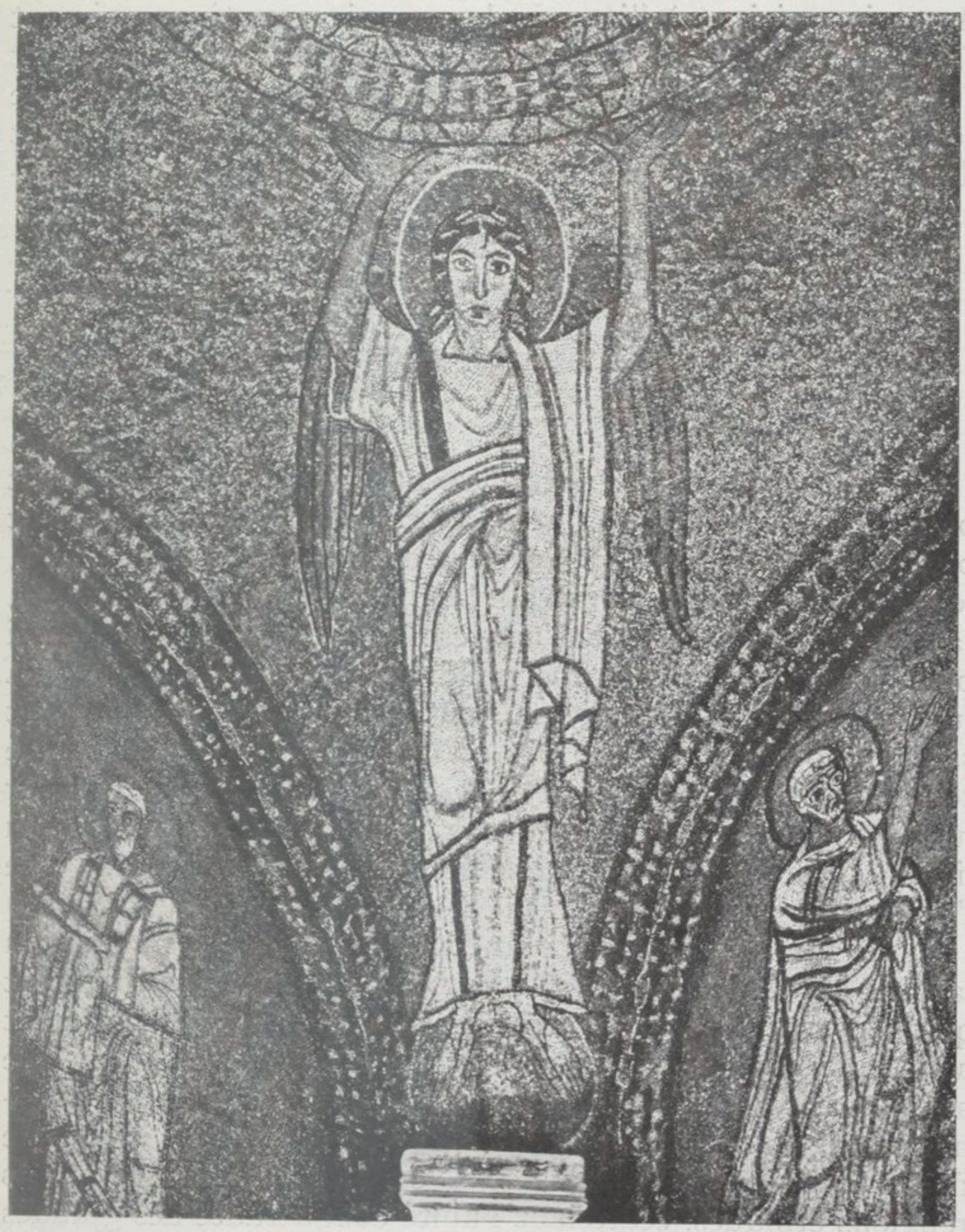


Fig. 204. Cl. Brogi.

Équivoque *(Byzance.)*

sans mesure et le plus ensanglanté par les intérêts en lutte. A son insu, ici, et à l'inverse du paganisme antique animant l'idole chrétienne, il a transposé ce poème en introduisant l'amour chrétien avec toute sa frénésie dans l'idole païenne éclatante par qui les peintres de Venise, achevant l'effort de leur race, accroissaient la richesse spirituelle de l'humanité.

II

Quant à ces éclipses partielles, ou totales, que l'art subit parfois, même quand la religion continue, elles coïncident presque partout avec l'apparition de la morale. A dire vrai, je ne crois pas que la morale les provoque. L'art, en effet, tant qu'il est réellement l'art, est plus fort qu'elle et aussi plus innocent, étant si indépendant de la morale qu'il va jusqu'à l'ignorer, tandis que l'autre guette dans l'ombre et sait bien ce qu'elle fait... Dès qu'il a, pour un temps, épuisé son amour par la possession de la forme, la morale se met sur lui comme ces parasites qui sucent l'agonie de l'aigle ou du lion : « Toute sa vertu lui revint, dit Stendhal, parce que l'amour la quittait. »

Si la morale était, comme on se l'imagine, l'émanation la plus haute de la religion, comment cet accord si fréquent qu'on constate entre le sentiment religieux et le sentiment artistique disparaîtrait-il, ou même se résoudrait-il en une antinomie complète dès que la morale se dépouille du sentiment religieux ? Car c'est un fait, et si constant qu'il marque de longues périodes d'histoire, celles précisément où les religions éthiques, écartelant l'unité conquérante des grandes civilisations, précipitent d'un seul côté l'un des deux pôles de l'âme qu'envahit soudain le froid. La haine de la forme n'est d'ordre spirituel que dans le monothéisme primitif

des sémites — Juifs ou Arabes, — celui qui vient affirmer que l'esprit est hors de l'idole et doit se passer de représentations et de symboles pour conquérir et préserver sa pureté. Plus tard elle est d'ordre moral, dans le christianisme surtout, celui de saint Paul qui est le christianisme type, celui de la Réformation, celui des Gueux, celui enfin et surtout des puritains d'Angleterre et d'Amérique. Le dogme terrible du péché originel aboutit à briser l'idole qui est chair, et donc malsaine. Chaque fois qu'il ressuscite pour les besoins ou les intérêts du moment, la corde et le marteau dépeuplent les linteaux, les chapiteaux, les niches. Les théâtres s'éteignent. La danse fuit. La musique se dépouille. Le verbe se glace ou expire sur les lèvres de la poésie. La tristesse de la vertu s'étend comme un voile noir.

Est-il indispensable d'insister ? Nous avons déjà rencontré devant nos pas ces trous d'ombre, que l'idole réapparue parvenait seule à franchir ou que soudain l'onde de la musique, née dans le recueillement farouche de quelque cœur solitaire, emplissait de sa rumeur. L'art s'est sans doute quelquefois passé de la religion pour conquérir, dans un grand effort collectif, cette unanimité anonyme et fervente qui lui assure son plus pathétique accent. Mais jamais, quand règne la morale, il n'a pu se survivre qu'en demandant au héros solitaire d'abriter ses pas errants. C'est ce qu'on verra après la Réforme où l'individualisme, né, dans le Nord, de la Réforme même, protège parfois contre la Réforme, par Rembrandt et les peintres de la Hollande, par les poètes anglais, par les musiciens d'Allemagne, l'essor lyrique des cœurs. C'est ce qui s'ébauchait déjà dans la brusque individualisation du monde antique quand apparurent, depuis Socrate, les soucis de moralité qui allaient aboutir au stoïcisme et au christianisme après lui : dans la pullulation des artistes arrachés à l'architecture et dispersés sur tous les chemins de l'idée et de la sensation, quelques-uns s'enfoncent sans détours en des recherches sensuelles charmantes, mais tous les jours un peu plus énervées, qui font jouer sur le corps féminin la couleur

et la lumière. Les moins doués apportent aux idées à la mode le secours des draperies volantes, des cheveux épars, des yeux qui implorent, de l'éloquence en marbre et de l'honnêteté en bronze (1), jusqu'à ce que les idées à la mode, par haine de l'art amoureux qui persistait à côté de toute cette machinerie, les brisent l'une et l'autre et, s'emparant du cœur des femmes et des pauvres, demandent une mythologie nouvelle à des mirages nouveaux.

Nous avons vu les destinées du christianisme liées si étroitement à l'idole, que l'idole, aujourd'hui, le définit pour nous dans sa plus vivante expansion et sa plus large humanité. Or, l'idole recule chaque fois que la morale avance, et chaque fois que l'idole recule le christianisme, s'il gagne du terrain dans l'hypocrisie des lois, en perd une étendue égale dans l'ingénuité des cœurs. La réponse à l'orgie sensuelle et spirituelle du XVIe siècle anglais, c'est l'autre orgie du puritanisme furieux, la morale fermant la salle où le Roi Lear avait hurlé, où Lady Macbeth avait lavé ses mains sanglantes, où Coriolan avait affirmé son orgueil, où Cléopâtre et Desdémone avaient bouleversé tant d'âmes de désespoir et d'amour, où Hamlet avait enfoncé dans tant d'intelligences l'ivresse affreuse de douter. On sait le premier effet de la Réforme en Allemagne, arrêtant net l'essor de la peinture et des métiers. Et quant à la France, on y assiste à un effort continu de l'intelligence pour gagner du temps sur la morale, détourner sa sévérité en sécularisant l'idole selon les conseils italiens, la harceler de traits aigus avec Rabelais et Montaigne, jusqu'au jour où l'effort combiné des penseurs et des artistes aura organisé une architecture intellectuelle assez imposante pour lui interdire d'en fouler les parquets cirés, les belles et droites allées, les bosquets et les clairières où conduisent des statues et les bassins géométriques disposés symétriquement.

Cette façon de se soustraire au joug de la morale était d'ailleurs, qu'on le veuille ou non, un phénomène analogue à

(1) Fig. 205.

la morale même, mais transporté du plan social sur le plan

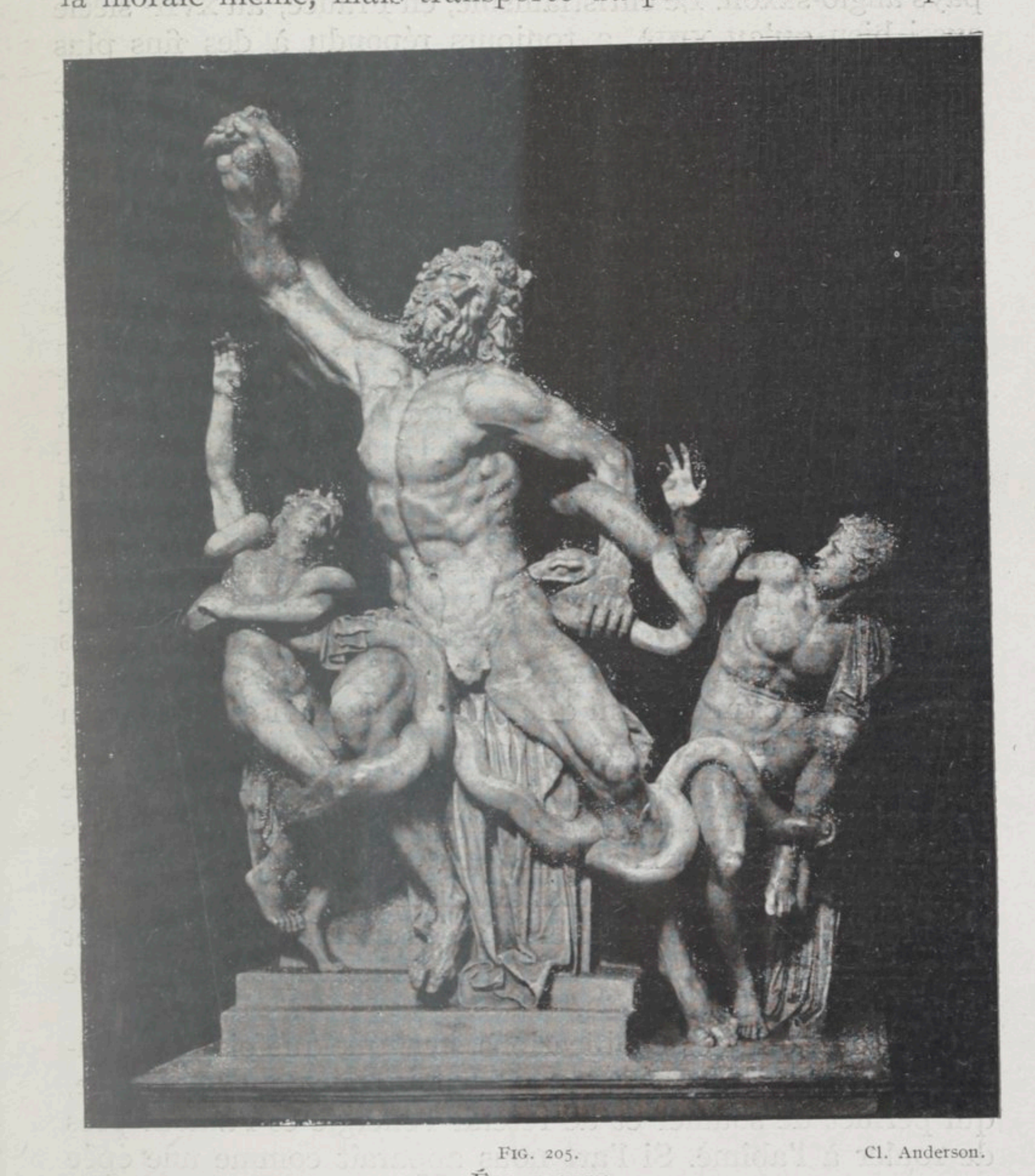


FIG. 205. Cl. Anderson.
ÉLOQUENCE

intellectuel. Le jansénisme en fait partie. Une discipline collective ne pouvait prendre, en France, la même allure qu'en

pays anglo-saxon. Le christianisme, en France, au XVIIe siècle aussi bien qu'au XIIIe, a toujours répondu à des fins plus esthétiques que morales. Et c'est le contraire qui se passe là où sévit le puritain. Mais la supériorité des Français sur ce terrain-là se paie cher : l'académisme correspond au puritanisme et tente de ramener à la règle commune, par la force s'il le faut, ceux qui rompent l'alignement. Colbert et Cromwell, Descartes et Hobbes, Boileau et Milton ne sont pas si loin l'un de l'autre : l'art poétique chasse du paradis parnassien ceux qui n'obéissent pas aux règlements administratifs de ce paradis, la subordination de la religion à l'État ne s'accorde pas mal avec la subordination des passions à l'intelligence, et si on ne va pas ici jusqu'à couper la tête d'un roi qui lit la Bible dans une autre langue que vous, on trouve naturel de bannir un artiste qui a parlé avec irrévérence de l'orthodoxie de Le Brun. La codification de certains accents prestigieux présentés par le héros, en art comme en psychologie, entraîne la méconnaissance de quelques autres accents sans lesquels ce héros ne serait pas. Jésus n'est pas plus un homme moral que Michel-Ange un esthète. L'un et l'autre est un créateur, donc un monstre, sur lequel il est impossible, sans le trahir et se trahir, de se modeler même approximativement. La morale et bientôt le puritanisme, le classicisme et bientôt l'académisme surgissent, selon les directions et les aptitudes spéciales de tel peuple, quand ce peuple n'a plus la force de supporter le poids grandiose de la vie et des actions atroces ou sublimes qu'elle accomplit d'un même élan.

C'est dire que ces codifications sont quelquefois indispensables au salut des multitudes. C'est un arrêt dans la déroute, qui permet de souffler et de retenir l'énergie et l'amour près de rouler à l'abîme. Si l'art nous apparaît comme une épée conquérante qui élargit à l'infini les territoires de la vie, la morale est un bouclier qui tente de s'opposer à l'avance de la mort. Mais ce bouclier étouffe aussi les restes de vie qu'il couvre et risque de masquer les germes de vie nouvelle qui

apparaissent çà et là. La réforme anglo-saxonne et le classicisme de France n'ont eu pour but que de substituer à un organisme brisé par la Renaissance, pour arracher l'individu aux ruines de cet organisme, une règle de vie et de pensée destinée à donner pour quelques instants au monde l'illusion que cet organisme n'avait pas cessé d'exister. Quand un grand corps social ou religieux est en pleine puissance de création et d'expansion, il n'a que faire de règlements pour créer du « bien » et du « beau ». Il est un équilibre de forces où les antagonismes entrent avec la même nécessité, la même aisance, et aussi la même ivresse que, dans l'harmonie de la danse, les bras, les jambes, le torse et la tête du danseur.

Pour vivre, pour revivre, l'art, comme la conscience, conditionne avant toute chose le devenir éternel. La morale, comme l'esthétique, fait appel à la vérité éternelle. Là est le mouvement, la découverte par le risque, ici la certitude fixe dans le consentement à obéir. Ceux-là montent de nous. Celle-ci descend des autres. Ceux-là seuls touchent réellement les hommes parce qu'ils vont de cœur à cœur. Celles des œuvres « morales » qui parviennent à nous atteindre, les *Évangiles*, par exemple, ou les *Pensées* de Pascal, passeraient au-dessous de nous si une force artiste irrésistible ne les animait. Mais sont-ce des œuvres « morales » ? Je n'en crois rien.

III

Il serait d'ailleurs imprudent de confondre « la morale », qui n'est que le transport sur le terrain social d'une métaphysique sexuelle fondée sur le péché originel, avec les disciplines prohibitives généralement attachées à la religion, dont nulle société n'a pu et ne pourra, on peut le craindre, se passer dans l'avenir. Celles-ci, portant toutes sur des

gestes permis ou défendus sans raisons transcendentales et n'élevant pas leurs cloisons étanches entre deux régions du monde spirituel qui ne doivent plus communiquer, n'ont jamais gêné l'expansion artiste de l'homme. La plupart du temps, au contraire, elles ont exercé sur elle un effet bienfaisant, en évitant à son activité ces hésitations et ces recherches qui l'égarent sur un terrain où elle ne se reconnaît plus et ralentissent ou même brisent son élan : « Voici ton dieu ... » ... « Ne prends pas ce champ, il est à ton maître, ou à ton voisin... » ... « Ne prends pas cette femme, elle est à ton frère... » ... « Reste dans la condition où tu es né, tu es fait pour elle...» Tout cela n'empêche pas l'homme qui a envie de tailler dans ce tronc d'olivier l'image d'une jeune fille, ou, dans ce bloc de lave une tête d'épervier, de réaliser son désir. Au contraire, cela l'y pousse, en amassant toutes ses puissances d'amour sur le chemin de ce désir. Mais faire dépendre son salut dans ce monde ou l'autre du reniement même de ces puissances d'amour, c'est cela qui le désoriente. Il est vrai qu'on assiste alors, quelquefois, quand l'interdiction dure des siècles, à une sorte d'éruption irrépressible des poèmes accumulés dans le silence des aïeux. Ce qui tendrait à faire croire que le bonheur et la grandeur de la plupart des hommes est fort indifférente à Dieu, puisqu'il sacrifie souvent dix ou vingt générations pour produire un de ces éclairs de miracle où l'une d'elles, soudain, semble d'accord avec lui.

De ce point de vue supérieur, qui embrasse notre aventure universelle comme un phénomène non isolé et fragmenté dans le temps mais cheminant, évoluant, parfois regressant le long d'une durée indéfinie ainsi qu'un être vivant, il est bien difficile de déterminer quelle a pu être l'action de telle ou telle forme de discipline sociale sur la force créatrice des esprits. On la voit bien du dehors, certes. Il est tout naturel que le sar assyrien construise des palais dominant de loin le désert, et où il puisse entasser la multitude des esclaves, des femmes, des soldats destinés à servir, à assouvir, à protéger ses passions. Il est tout naturel que les prêtres de Chaldée

fassent monter le plus haut possible au-dessus des tourbillons de sable les terrasses d'où ils observent, dans la pureté de l'espace, le mouvement circulaire des cieux. Il est normal que les Hellènes, assemblés pour les fêtes que reconnaissent toutes les constitutions particulières de leurs cités, surveillent

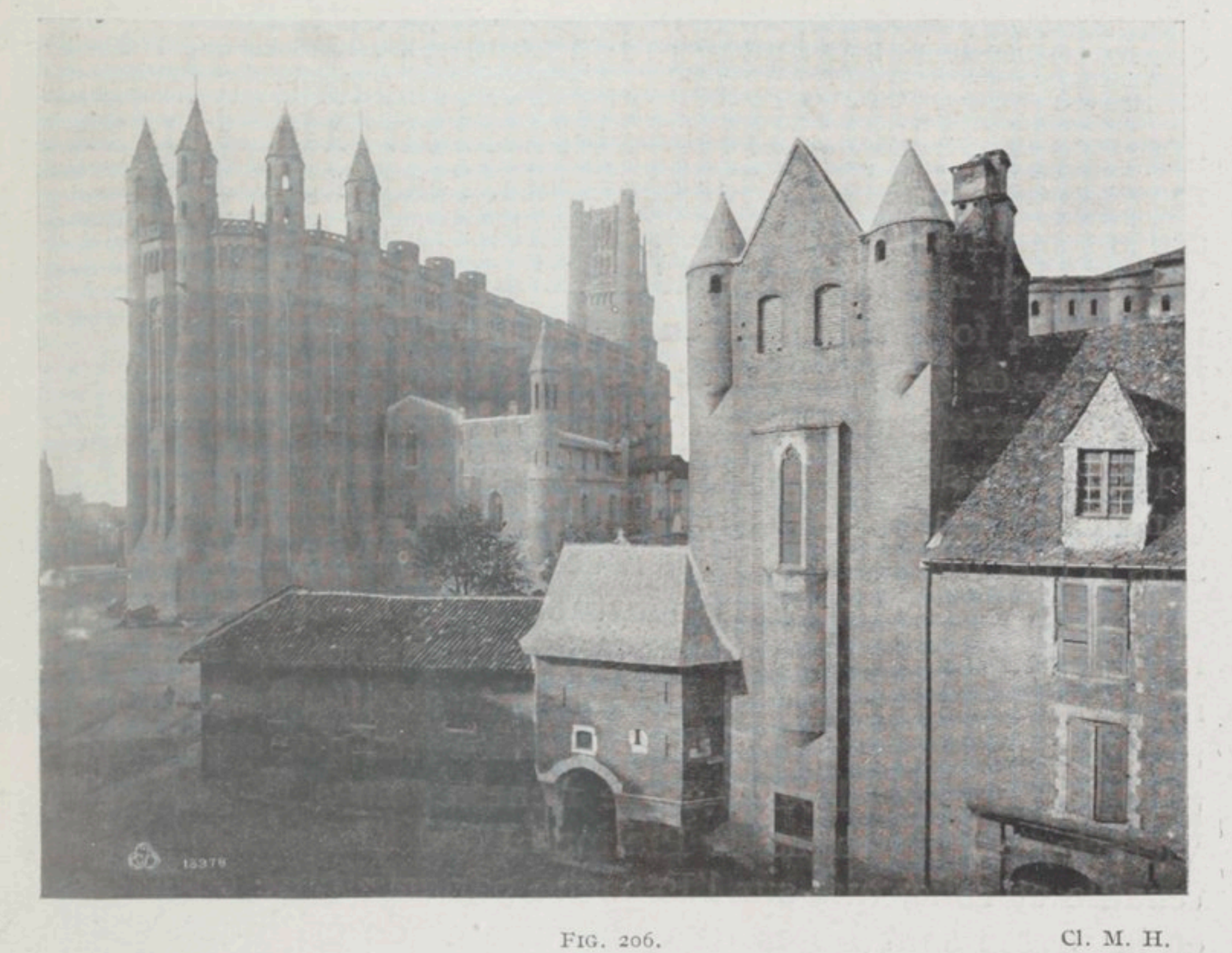


FIG. 206. Cl. M. H.

MILIEU ARIDE. CONTRASTES *(Albi.)*

avec passion le jeu des muscles sous la peau halée des athlètes et l'harmonie des mouvements dans la course ou le saut. On comprend sans peine pourquoi l'imagier du XIIIe siècle fait rentrer dans le cadre tantôt charmant, tantôt farouche de la mythologie judéo-chrétienne imposée peu à peu par les conciles et les évêques, les gestes des métiers de France et la forme de ses fleurs. Pourquoi l'autocrate romain fait daller les routes et élever les aqueducs qui amènent au centre de son

empire, de toutes ses provinces disparates, la richesse et la vie. Pourquoi un château environné de jardins symbolise tout un système politique de l'intelligence autour de l'autocrate français. Et pourquoi les travaux de la maison et les paysages où le ciel et l'eau se pénètrent résument, dans la peinture, l'effort du bourgeois de Hollande à s'installer confortablement sur le sol qu'il a conquis. Mais il est impossible de prétendre que tel ou tel moyen de gouverner les hommes doive imprimer tel ou tel accent à tel ou tel de leurs moyens de s'exprimer. Sur ce terrain, l'enquête nous conduit à des résultats très variables. Si variables, en vérité, qu'on se demande si nos habitudes d'esprit nous permettent de comprendre la formation spirituelle qu'ont infligée aux hommes les modes de groupement et de gouvernement que nous appelons autocratique, théocratique, aristocratique, démocratique : ce ne sont que des étiquettes, sous lesquelles nous plaçons des formes qui ne répondent vraisemblablement qu'au sens actuel que nous prêtons à ces mots.

Quelques constatations pourtant s'imposent. La tyrannie n'empêche pas fatalement l'éclosion du poème. La liberté ne la favorise pas fatalement. Il plane bien plus haut sur l'Angleterre ensanglantée par la hache d'Élisabeth que sur l'Angleterre accablée de liberté et de richesses sous le trident de Victoria, sur l'Espagne de Philippe II où l'Inquisition brûle, tenaille et roue, que sur l'Espagne parlementaire où le livre et la presse sont libres de construire et de critiquer, sur la France de Louis XIV que sur celle du Directoire, sur le Japon féodal que sur le Japon libéral. D'autre part les villes libres allemandes du XIIIe siècle, ses petites principautés pacifiques du XVIIIe ont prodigué à l'Allemagne, là bourdonnante de métiers, ici fourmillante d'idées, ce que sa force militaire n'a pu lui donner, et les libertés albigeoises n'ont pas empêché la France du midi d'élever la majestueuse épopée de pierre (1) que d'autre part le despotisme ottoman

(1) Fig. 206.

anémiait sur les terres islamiques ou écrasait sur les terres chrétiennes qu'il occupait. Si le règne de Napoléon est silencieux, celui de Louis-Philippe se pare d'une floraison surprenante, et si la Russie autocratique écoute s'élever de ses villes où chaque maison porte le sceau de la police, de ses champs cultivés par des animaux humains, de ses ruines, de ses bagnes, la rumeur de la musique et des plus profonds abîmes moraux que le verbe ait illuminés, la Hollande libre, au moins depuis deux siècles, n'a rien dit.

Une seule chose, de ce point de vue tout au moins, paraît probable. C'est que les systèmes de gouverner où l'autorité domine — théocratie, autocratie, aristocratie — favorisent presque partout l'essor de l'architecture et subordonnent tous les arts à l'architecture, édifice central et primitif autour duquel les foules se rassemblent et sur lequel tous les yeux sont fixés : voyez les vieilles théocraties ou monarchies d'Orient, l'Islam, voyez la rencontre, au Xe siècle, de la théocratie catholique et des monarchies d'Occident à leur aube dans le temple roman catégorique qui paraît sceller dans le sol la voûte impitoyable étendue sur le labeur des hommes, voyez le siècle classique des Français. D'autre part tous les systèmes où la liberté domine ou tend à se faire jour et qu'on nomme en général démocratie — à forme aristocratique ou corporative souvent — la Grèce après Périclès, la Commune française, les Républiques italiennes, les Pays-Bas après leur émancipation, la France depuis cent ans — voient la sculpture familière et surtout la peinture envahir, puis étouffer, puis oublier l'architecture, l'individu trouvant dans le jeu des formes, des lumières, des ombres et des mouvements un langage plus propre à suivre pas à pas les méandres infinis des sentiments et des idées que font lever en lui ses désirs et ses sensations. La démocratie ne contrarie pas le développement de l'artiste, que la liberté sans cesse aiguillonne, sollicite, inquiète, entraîne et lance sur des chemins inexplorés. Mais elle contrarie l'unité du style que l'égalité, en détruisant de fond en comble le principe de hiérarchie dans les fonctions

et dans les aptitudes, ruine aussi dans le monument. Peut-être trouverait-on dans l'art des Indes une sorte d'oscillation tragique entre ces pôles opposés. Le régime des castes y règne, rigide comme le fer : mais la liberté des instincts laissés par lui aux multitudes qui emplissent ses comparti-

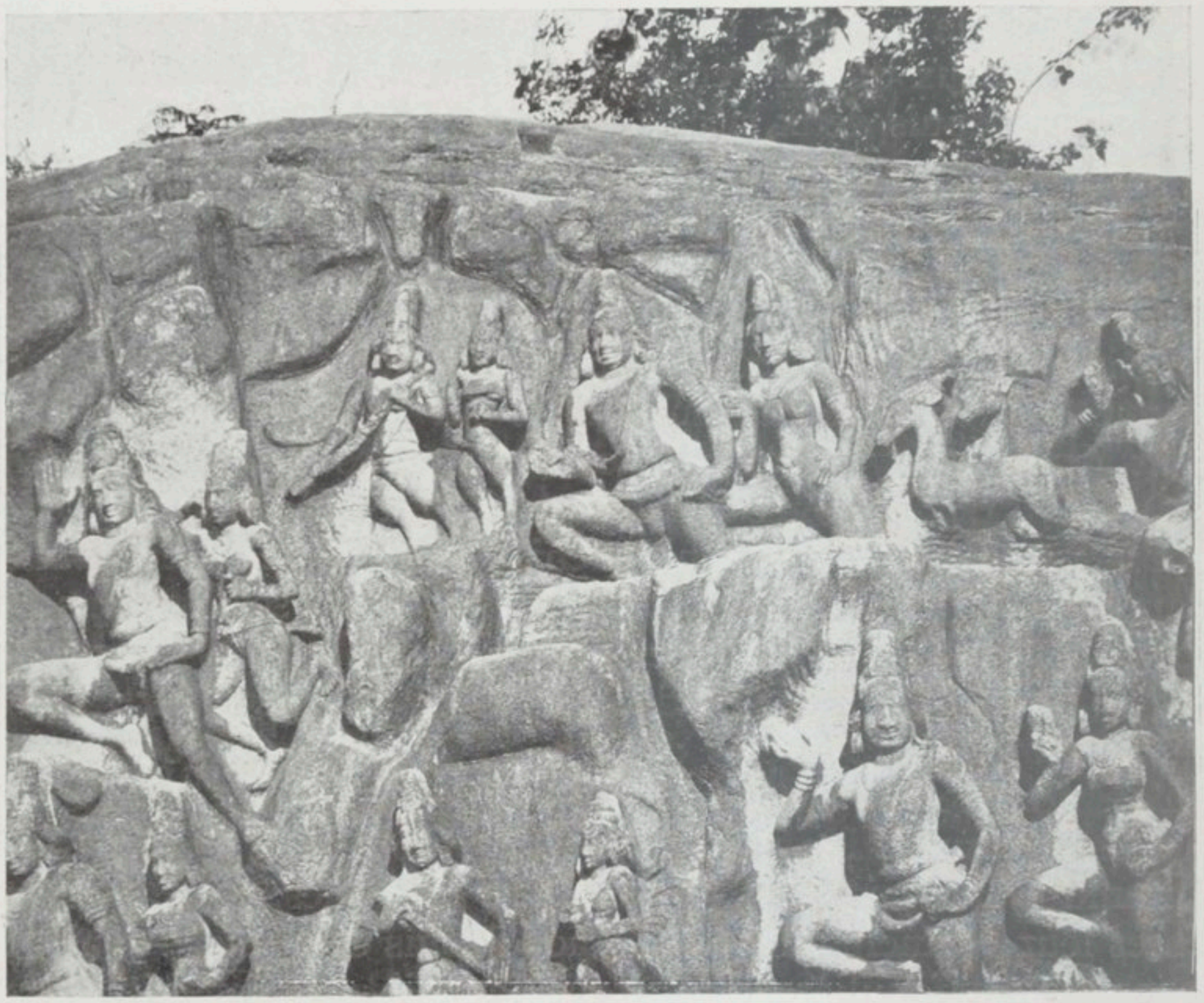


FIG. 207. Cl. Goloubew.

CONTRADICTIONS. CONCILIATIONS *(Indes.)*

ments comme une eau bourbeuse et fermentante, imprime à l'art entier une forme hybride où les procédés de contrastes, d'éclairement, de passages et de valeurs propres à la peinture forcent la pierre même, dans son cadre monumental, à obéir aux moindres impulsions sensuelles de tous les individus (1).

(1) FIG. 39, 131, 132, 177, 178, 207, 216.

IV

Si l'ordre politique et moral peut être l'occasion de l'œuvre d'art, il n'est jamais, en aucun cas, sa cause déterminante. Il est, comme elle, l'effet de forces antérieures qui les baignent et les traversent l'une et l'autre pour leur survivre et s'incarner plus loin en des formes renouvelées. L'idée de perfection à atteindre, qui a animé tout l'art grec dans le plan physique (1) et dont s'est emparé le christianisme pour la transposer dans le plan moral a sans doute, sur l'orientation des foules et l'effort qu'elle exige d'elles, une influence décisive. Mais, si elle a pu donner là à l'art grec, ici à l'énergie puritaine un accent singulier, et convenant pour une heure à la race ou à l'époque, elle est peut-être la plus néfaste qu'on ait imaginée si on prétend étendre à toutes les civilisations — à « la civilisation » même — son rôle trop limité. Elle retranche une moitié de notre univers spirituel, condamne l'anthropomorphisme à définir une image à coup sûr splendide mais destinée à rencontrer très vite de toutes parts d'infranchissables frontières, et la morale à nier la fécondité des passions pour atteindre à une vertu négative que la curiosité et l'imagination ne tardent pas à déserter. L'idée de progrès indéfini qui s'y attache est, par surcroît, en contradiction avec elle, puisque rien n'existe au delà de la beauté parfaite et de la parfaite vertu. Et l'une est aussi impuissante que l'autre à justifier, et même à expliquer le rôle historique des civilisations grandioses — Égypte, Chaldée, Chine, Indes, Islam, Mexique, Pérou, Christianisme médiéval de l'Occident même — qui toutes leur ont prêté ou emprunté des éléments nécessaires,

(1) Fig. 85, 208.

mais qui se sont développées et épanouies indépendamment d'elles et ont exercé une influence universelle au moins aussi profonde et durable que la leur. Que dis-je ? Il y a entre les formes d'art et d'association sorties des civilisations à type oriental que l'idée fataliste domine et des civilisations à type occidental hantées de perfection et de progrès, une antinomie qui serait irréductible si les unes et les autres tenaient rigoureusement dans les cadres de leurs systèmes et ne parvenaient, à leur insu, à les rompre à tout instant. Le fatalisme oriental, niant la nécessité de l'effort, doit logiquement aboutir à abolir l'idole civilisatrice qui demande bien du travail quand il s'agit de donner sa forme à un gigantesque rocher. Le progressisme occidental, niant la nécessité des imaginations mystiques qui dépassent la forme visible et la morale rigide pour élargir sans cesse l'association du symbolisme spirituel et du monde infini de formes qui remue dans nos désirs, doit logiquement aboutir à élever au rang d'idoles le rond de cuir du bureaucrate, la palme de l'académicien, l'habit noir du prédicant et le poêle de l'ingénieur.

Par bonheur, ici et là, il y a la force amoureuse des races, et c'est elle qui résiste à l'idée de perfection ou qui vainc l'idée fataliste pour réaliser son poème par n'importe quel moyen. C'est elle qui a créé chacune de ces épopées successives qu'est l'histoire des grands peuples et dont l'ensemble constitue l'Histoire elle-même se déroulant, grâce aux passions, contre les métaphysiques qui voudraient la condamner à l'inertie ou les morales qui voudraient la conduire à l'absolu. Ces épopées portent en elles leur passé et leur avenir. Non seulement elles ne se recommencent pas, mais elles ne se continuent pas. Quand un événement brutal — quelque guerre exterminatrice, par exemple — n'en tranche pas les racines ou n'en arrache pas les fleurs, elles croissent et disparaissent en laissant leur tâche achevée, et ce n'est pas en partant du point où elles se sont arrêtées qu'une autre les remplacera. C'est en rassemblant les éléments de nouveau dispersés du monde pour leur imposer un ordre neuf. Chaque

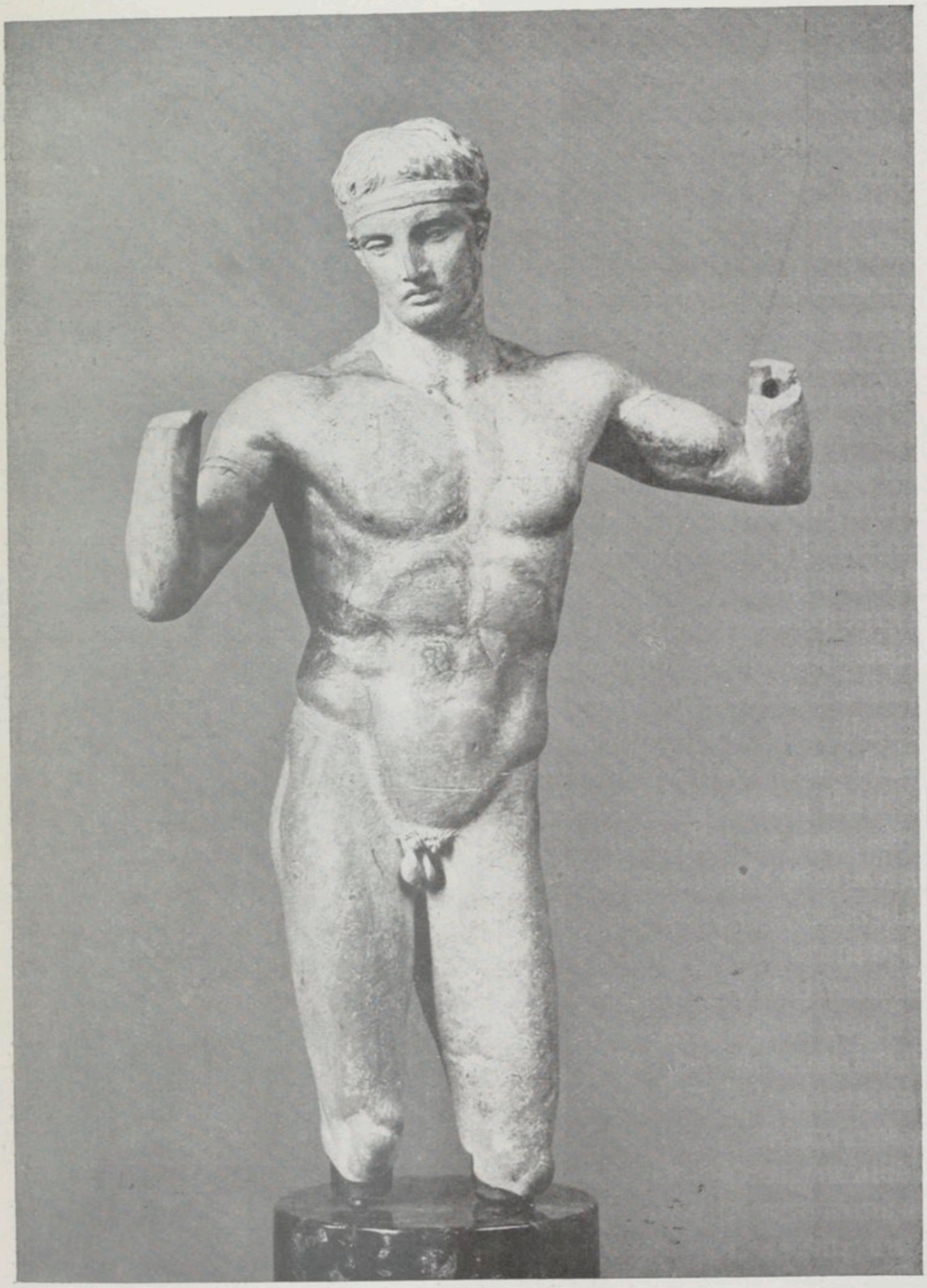


FIG. 208. Cl. Giraudon

FRONTIÈRES DE LA PERFECTION (*Ve s. athénien.*)

forme d'art peut et doit tôt ou tard pénétrer la forme voisine, certes, ou la forme suivante, ou telle autre qui viendra dans le plus lointain avenir. Mais elle s'accomplit en elle-même, avec ses vigueurs et ses tares, ainsi qu'un être vivant. Elle naît, elle exprime, elle meurt. C'est tout. Elle n'est, en aucun cas, un progrès sur la précédente, et si parfois elle est plus belle que la précédente, c'est que la race qui l'impose a été plus favorisée. Elle peut être aussi moins belle, moins expressive plutôt — il faudrait, une fois pour toutes, renoncer à cette idée du beau, liée à l'idée du parfait, qui limite les sensations de l'homme et émascule la puissance du créateur. L'enfant aussi peut être supérieur à son père ou à son plus lointain aïeul, mais il trouve dans l'hérédité, le hasard, les circonstances, autant d'excellentes raisons pour leur demeurer inférieur. Le « progrès », somme toute, se réduit à des différences. L'art hollandais, dans son ensemble, et malgré sa vivante et truculente saveur, est certainement moins émouvant que l'art égyptien dans son ensemble; l'art japonais, enfant de l'art chinois, est mince et caricatural auprès de lui; l'art du conquérant britannique est maigre — poètes à part — si on le compare à celui de l'esclave hindou; l'art italien depuis Michel-Ange ne vaut pas ce qu'il est avant Michel-Ange et l'art chrétien, qui fut un être formidable, n'est plus qu'un employé malade accomplissant son labeur sans plaisir. Le « progrès », s'il existe ailleurs que dans l'outillage de l'homme, n'a rien de commun avec l'art qui peut certes acquérir d'âge en âge une complexité plus large et utiliser le perfectionnement de l'outillage pour explorer des sensations nouvelles et vivre des drames nouveaux, mais dont chaque manifestation collective ou individuelle se suffit et dresse sur la route des peuples les seules bornes vraiment visibles et expressives de leur tâche que nous y reconnaissions.

Si l'art demeure, en effet, c'est qu'il est seul à réunir, alors que la morale au contraire divise. Toute civilisation vraie est un phénomène lyrique où montent et règnent ensemble la connaissance et le devenir. L'art est sa cime la

plus haute, qu'elle ne parvient à gravir que si elle accepte sans peur les éléments d'énergie et d'amour que tous nos instincts lui imposent. Les morales successives — et la morale même — n'existent qu'en fonction de ce poème qu'elles faussent, dès qu'elles prétendent le conduire et l'inspirer. C'est le poète — et le poète seul, si l'on accorde aussi ce titre à ceux qui œuvrent avec force dans l'idée ou dans l'action — qui trouve les analogies, hiérarchise les valeurs et découvre les passages conduisant à l'unité. Il n'est rien que le lyrisme n'accorde et n'élève avec lui. Et s'il le veut la morale elle-même, qu'il enchaîne en se jouant. Hors le lyrisme il n'est que servitude. Celui qui n'obéit qu'à la raison ignorera la sagesse. Celui qui n'obéit qu'à l'impulsion sensuelle ignorera la liberté. Le lyrisme est la vie ascendante où les puissances passionnelles et les puissances spirituelles, s'affirmant et se fortifiant les unes par les autres, lui livrent la flamme de l'autel. C'est lui qui est chargé d'abolir les contradictions en cherchant leur point d'équilibre autour duquel il oscille tragiquement durant toute la vie conquérante de la race et qu'il n'atteint et ne fixe que pour la durée d'un éclair.

V

Il s'ensuit nécessairement que l'art, qui se nourrit des passions pour les incorporer toutes vives à l'harmonie de sa substance, conditionne la tragédie. Nous avons vu, à propos de la morale, qu'il n'est pas un de ses grands édifices dont les assises ne plongent dans un abîme d'horreurs. Mais le fait devient plus impressionnant encore dès que nous entrons dans l'histoire chronologique et constatons que la naissance et la jeunesse des plus représentatifs entre les artistes de la race, coïncide presque partout avec les convulsions les plus san-

glantes que cette race ait subies. Nous savons que l'art hellénique, qui germa de tous temps sur un terrain labouré par la fureur politique et guerrière, atteint son point d'équilibre le plus stable quand mûrit la génération qui assiste aux guerres médiques, dont l'enfance du grand sculpteur d'Olympie est d'abord impressionnée, puisque le *Combat des Centaures et des Lapithes* est hissé au fronton du temple quelque vingt-cinq ans après elles. Nous savons que Phidias naît l'année de Marathon où a combattu Eschyle et où aurait pu combattre Pindare, alors que Périclès et Sophocle avaient quatre et cinq ans. Nous savons qu'Euripide et Démocrite naissent l'année de Salamine, alors qu'Hérodote a quatre ans. Nous savons que Thucydide, Socrate, Hippocrate, Alcibiade, Aristophane sont les fils de ceux qui ont vu l'incendie d'Athènes et jeté le Perse à la mer. Nous savons que la part la plus féconde de leur vie s'écoule pendant l'horrible guerre du Péloponèse, alors qu'apparaissent Platon, Xénophon, Parrhasios, Zeuxis, Scopas, et sur les ruines de laquelle surgissent Aristote et Démosthènes. Nous savons que, plus près de nous, du XIVe au XVIe siècles, l'étonnante multitude des artistes italiens naissent, grandissent, œuvrent, meurent parmi les déchirements furieux des cités républicaines et au cours de l'expansion victorieuse de Venise sur les mers. Nous savons que l'art de l'Espagne, qui dure cent cinquante ans, a le caractère explosif de son expansion militaire et coloniale et s'affirme en même temps qu'elle, brusquement. Nous savons que « l'âge d'or » de la littérature anglaise est aussi l'âge le plus atroce de l'histoire des Anglais, guerre au dehors, guerre au dedans, croissance brutale de la Réforme, et que le berceau de Shakespeare flotte sur un fleuve de sang. Nous savons que tous les peintres de la Hollande, silencieuse avant et depuis, naissent entre les dates extrêmes de l'effroyable insurrection des Pays-Bas et dans les vingt ans qui suivent la reprise de possession de leurs foyers par les vainqueurs. Nous savons que la grande génération romantique, sans une seule exception, Stendhal, Ingres, Rude, Géricault, Corot, Barye, Balzac, Delacroix,

FIG. 209. Cl. Anderson.

TRAGÉDIE (*Michel-Ange.*)

Hugo, Berlioz, Dumas, Michelet, Comte, Daumier en France, et ailleurs, dans les pays qui subissent le même orage, Weber, Schopenhauer, Schubert, Mendelsohn, Schumann, Richard Wagner, Chopin, Byron, Shelley, Carlyle, naît ou grandit entre le début et la fin de l'expansion militaire de la Révolution et de l'Empire français. Ce sont des faits, dont je ne cite que les plus impressionnants (1). Il semble que chacune de ces crises poignantes, où l'existence d'un groupe d'hommes, de ses besoins, de ses mœurs, de ses modes d'association est mise en jeu soudain par le drame politique ou par le drame guerrier, soit suivie d'une explosion d'énergie spirituelle qui en ramasse en elle les fureurs et les inquiétudes pour créer et nourrir les grandes imaginations.

C'est naturel. Le danger, la terreur, l'angoisse, la souffrance morale et matérielle sont partout. Aimé convulsivement, témoin des ruptures violentes et des morts inattendues, de la tragédie quotidienne où les larmes de la mère coulent, où apparaît la lâcheté ou la vaillance du père, où le frère est livré au bourreau, la sœur livrée au soldat, l'enfant pousse hagard, replié sur lui-même, obligé de dissimuler ce qu'il sait et ce qu'il sent, d'accepter l'enthousiasme ou la catastrophe comme l'aliment ordinaire de son imagination, de choisir seul une route ardente à l'âge où d'habitude on choisit pour lui une route molle ou une impasse, d'accueillir la responsabilité et le risque comme compagnons de jeux. Très jeune il a acquis, en même temps qu'une insouciance souveraine vis-à-vis des événements dont les plus redoutables sont pour lui les plus normaux, une habitude de la méditation qui l'immobilise muet devant une fleur au bord de la route, et par surcroît ouvre en lui des abîmes étranges dès qu'il y croise l'amour. Et comment dire la subtilité et la puissance du ferment qui peut lever aux flancs de la femme et de l'homme dans l'étreinte parfois unique où tous les deux portés à la suprême

(1) Je renvoie ceux qui voudraient suivre de plus près ce phénomène à mon livre *La Danse sur le Feu et l'Eau* (Crès, 1920) et plus spécialement au chapitre *La Tragédie mère des arts*.

exaltation du délire amoureux dans le désespoir et les larmes, sont arrachés l'un de l'autre par le tocsin ou le tambour ?

Une objection, il est vrai, se présente. L'apogée de l'art et l'apogée de la violence ne dépendraient-elles pas des mêmes causes antérieures, l'irrésistible montée dans la race de l'énergie et de l'amour éclatant au même moment pour en exprimer l'unité suprême dans ses deux sens à la fois, celui des forces instinctives obéissant à leur fureur, celui des forces spirituelles obéissant à leur lyrisme ? C'est possible, mais elles semblent se conditionner l'une l'autre, et si l'esprit de guerre et l'esprit de révolution disparaissent un jour de la cité des hommes, je me représente assez mal un drame collectif quelconque, écartant peut-être le meurtre, mais bouleversant les êtres d'enthousiasme, ou d'angoisse, ou de colère ou de douleur — un drame passionnel où la race entière participe — qui remplirait auprès de nous la tâche que l'esprit de guerre et de révolte ont jusqu'ici si cruellement, mais si magnifiquement assumée. L'amour, même et peut-être surtout quand il ne verse pas le sang, est la passion qui joue le mieux ce rôle chez l'individu, par sa furieuse exaltation lyrique, ses alternatives poignantes de désespoir et d'ivresse, le vide immense qu'il laisse quand il tombe et que l'art ou l'action remplissent avec impétuosité. Mais cette sorte d'amour n'est pas connue de tous les êtres, il s'en faut, et elle ne peut remplacer auprès de l'espèce entière la tragédie unanime qui porte l'homme et la femme, par leurs actes, par leurs pensées, par leurs sensations, par leurs sentiments, par leur force génératrice, en des régions d'énergie et d'anxiété spirituelles dont la plupart n'eussent pas soupçonné l'existence auparavant.

Le drame, certes, est au fond de la paix, dans les passions et les intérêts qui se croisent, mais diffus, sournois, assoupi, sans retentissements profonds sur l'âme ouverte de l'enfant, qui ne le saisit pas beaucoup mieux que l'âme fermée de presque tous les hommes ne saisit le drame muet de la course des étoiles, par exemple, drame terrible cependant, le plus terrible de tous, — course interminable et sans but dans

le vide et le froid et la nuit sans aucune aurore. Et le poète, même s'il souffre, même s'il sait parfaitement que chaque coup de ciseau, chaque strophe, chaque accord est une conquête sur le drame silencieux que représente sa pensée en lutte avec les sollicitations des choses, les tourments de l'amour et le sentiment du néant, — le poète se rend-il bien compte que chaque coup de ciseau, chaque strophe, chaque accord introduit, lui aussi, un drame nouveau dans le monde ? Sensibilités qu'il éveille, intelligences qu'il déroute, enthousiasmes qu'il suscite, communions qu'il crée brusquement, rencontres d'esprits, rencontres de cœurs, discussions, théories, systèmes, un tourbillon de jeunes forces se lèvent sur ses pas. Des conflits naissent. De larges courants d'idées s'ouvrent, glissent du plan esthétique sur le plan sentimental, du plan sentimental sur le plan social ou politique, et des multitudes bougent parce qu'un seul homme a parlé. Il est aisé, certes, de voir que la parole de Jésus a lâché des torrents de sang qui s'élargissent encore. Mais comment ne voit-on pas que Michel-Ange aussi a fait d'innombrables victimes, non seulement en engendrant des imitateurs et des plagiaires, mais en plaçant au seuil du monde moderne, qu'il annonce, la tragédie (1) fondamentale de l'esprit, qui est d'épuiser la mystique par la connaissance et de n'avoir à choisir, au bout de la connaissance, qu'entre la mystique et la mort ?

(1) FIG. 209.

(Greco) FIG. 210. Cl. Anderson.

UTILISATION DE LA MORT

I

Nous voici donc au bord du gouffre du pessimisme radical. L'art ne porte point témoignage de la vérité des religions, qui, bien au contraire, se nourrissent de sa substance et s'anémient ou meurent dès qu'il les quitte pour aller aimer ailleurs. L'art n'a rien à voir avec une finalité sociale quel-

conque puisque, aussi haut qu'il monte, il n'a jamais pu maintenir à cette hauteur l'équilibre politique dont il ne constitue sans doute qu'une image idéale impossible même à fixer et que l'instrument prétendu de cet équilibre, « la morale », ne règne que sur ses ruines et fuit dès qu'il reparaît. Si sa réalisation matérielle peut être favorisée, parfois, durant une ou deux générations, par la prospérité, la paix, le bien-être général, l'art plonge ses racines dans le drame de l'Histoire et ne paraît pas même concevable si l'homme ne vit constamment en état de guerre intérieure contre la violence excessive de ses instincts de conquête ou le calme excessif de ses besoins de sécurité. Il est antisocial du point de vue optimiste où la société — du moins la société occidentale — se place, je veux dire la poursuite du perfectionnement indéfini d'un bonheur unanime que ses constructions imaginaires troublent, et d'un repos unanime que bouleverse sa perpétuelle évolution. Il est immoral dans bien des cas, et avant tout par son exaltation inexorable de l'amour. Il est amoral toujours, puisqu'il cherche à tirer des événements et des objets des harmonies indifférentes à la qualité sentimentale que les moralistes prêtent à ces objets et à ces événements. Il est cruel, même quand il est tendre, et c'est le plus souvent le cas, cruel comme la civilisation qu'il représente et symbolise, puisqu'il accepte, comme elle, pour réaliser son équilibre propre, d'explorer en tous sens le domaine redoutable des passions. Il joue sans cesse avec la mort (1), devant laquelle seul il danse, alors que tout ce qui n'est pas lui tremble, recule, dissimule, ou laisse tomber ses outils de travail en la regardant. Il se nourrit de son propre enthousiasme à arrêter les apparences une seconde, et du désespoir que ces apparences s'écoulent à la seconde qui suit. Sa mystique épuisée, il aborde la connaissance dont il a vite fait de parcourir le cercle rigoureusement fermé au delà duquel recommence l'empire de la mystique et du néant. Il n'y peut rien. Il est seul à savoir

(1) Fig. 211.

FIG. 211. Cl. Houvet.

LE JEU AVEC LA MORT *(Chartres.)*

qu'il n'y peut rien, puisqu'il se contente d'être à condition de n'errer ni en deçà ni au delà de lui. Il n'est grand que dans la mesure de sa ferveur lyrique et de sa puissance expressive à constater. C'est quand baisse l'énergie générale et la foi en sa propre force que l'art définit et démontre, et c'est alors que le héros dont l'énergie et la foi se maintiennent apparaît comme celui qui accepte sans conditions... L'art est le seul à ne rien attendre de la vie, que la vie même, et à ne chercher sa récompense que dans son propre exercice ou, à la rigueur, dans la mort.

Encore ne goûte-t-il, dans l'espérance des sanctions hypothétiques qu'elle apporte, qu'une consolation dérisoire, et dont l'accès n'est possible qu'aux âmes simples de ses grands moments de ferveur et d'expansion unanimes qui rencontrent sur leur route une quelconque religion. Dès qu'il habite un cœur véritablement héroïque, c'est la vision du néant qui, montant de ce cœur en même temps que la vision des magnificences terrestres et spirituelles, s'y associe dans l'ivresse confondue de l'admiration et de l'horreur. L'idée même de la survie indéfinie de son poème ne peut que par instants très brefs consoler une grande âme. Elle sait que quelques siècles ou quelques millénaires suffiront à l'effacer, l'humanité grandit-elle encore en puissance et en devenir. Elle sait que les musées sont des lieux funéraires où la foule n'entre pas, que des fresques qui n'ont pas cinq siècles s'effritent de minute en minute sur le mur des Campo-Santo, qu'à chaque heure, de par le monde, la pierre d'un temple tombe, que tous les jours le lierre et l'herbe ensevelissent un dieu. Elle sait qu'un idiome change, puis meurt, et que l'esprit du verbe s'évapore en passant d'une langue dans une autre. Elle sait que la musique même exige des interprètes dont les associations futures feront dévier la symphonie en raison des besoins individuels ou collectifs qui se seront peu à peu modifiés. Elle sait que des œuvres les plus vivantes, il ne restera un jour que la biographie de leur auteur dans quelque encyclopédie, puis que les encyclopédies débordant de matières,

FIG. 212. Cl. Bernheim jeune.

LE JEU AVEC L'AMOUR *(Peinture de Renoir à 78 ans.)*

le nom seul y surnagera. Et ce nom vécut-il autant que les hommes, — glacé d'ailleurs, dans sa sonorité devenue sans échos, — elle sait qu'un jour il n'y aura plus un seul homme pour s'en nourrir, quand la terre roulera morte autour d'un soleil mort.

En somme, l'art entier est une représentation symbolique, dans la vie de l'espèce, du drame d'amour qui transfigure et bouleverse la vie de l'individu. Par rapport à la durée de cette espèce, son illusion poignante dure ce que dure, dans la durée de l'individu, le formidable afflux de sensations, de sentiments et de puissance que lui apporte l'amour. Et cet afflux se produit, se renouvelle ou manque selon la qualité de l'imagination ou de la force amoureuse que l'hérédité, les circonstances et les hasards ont imposées à l'espèce aussi bien qu'à l'individu. Comme l'amour, dont il a la cruauté atroce, dédaignant aujourd'hui, pour chercher demain à aimer ailleurs, la forme la plus idolâtrée et la plus labourée par lui, il a la faculté de s'incarner dans plusieurs formes successives. Parfois, comme l'amour, il n'en rencontre aucune sur sa route, ou, monstrueux phénomène, ne tente pas d'en rencontrer : car certains peuples vis-à-vis de l'art comme certains individus vis-à-vis de l'amour, gardent leur vie durant le silence le plus morne. Comme l'amour, enfin, il cherche et transfigure les formes les plus dissemblables qui tour à tour n'obéissent et ne ressemblent qu'à sa propre qualité.

L'art possède, devant la mort, la même attitude que l'amour. Il a son inutilité et son importance terribles et cet accent mêlé d'ivresse et d'épouvante qu'il prend dans le cœur le plus haut. Ivresse que déchaîne en nous le pouvoir de donner la vie en communion avec toutes ses énergies errantes, mais qui ne dure dans les sens que l'espace d'une heure, dans l'âme que l'espace de quelques années et que sature d'épouvante la conscience de sa fin. Ainsi que la croissance de l'amour, la croissance de l'art est peut-être plus enivrante que sa fugitive mais totale possession. Ainsi que la décroissance de l'amour, la décroissance de l'art est peut-être plus triste que n'est

douloureuse sa totale mais fugitive possession. L'acte de création, en chair comme en esprit, est le plus lyrique, et peut-être le seul vraiment lyrique de nos actes, et cependant cet acte, en fin de compte, n'est fait que pour nourrir la mort.

II

C'est donc un jeu, comme l'ont dit les philosophes. Il s'agit de danser sur le bord de l'abîme ou de le recouvrir de fleurs. C'est un jeu qui, toute qualité mise à part, ramène des êtres de la taille de Michel-Ange, ou de Shakespeare, ou de Rembrandt, ou de Beethoven, à l'impulsion irrésistible qui conduit le jeune enfant, comme le jeune animal, à gambader, à bondir, à s'ébrouer dans les prés et la lumière, le petit garçon à jouer aux barres, la petite fille à la poupée, l'homme d'état à flatter les passions des peuples pour ouvrir ou fermer la guerre, le soldat professionnel à la faire bien ou mal, le juge à réclamer des têtes et l'avocat à les lui disputer, le médecin à surveiller le rétablissement ou la rupture des équilibres fonctionnels qui font et défont la santé, le boursier à pousser ou à déprécier les valeurs, l'astronome à prévoir la date des éclipses, l'ivrogne à s'enivrer, le citoyen à voter, l'aventurier à s'élancer dans l'air ou à s'enfoncer sous les flots, l'oisif à rejoindre l'oisif autour d'une table verte où des rateaux ramassent des cartons coloriés de noir ou de rouge et des jetons d'ivoire au cliquetis desquels se mêle le froissement du papier. Il a été donné à quelques hommes de ma génération de connaître un vieillard tout à fait ossifié dans ses jointures, qui ne pouvait ni se lever, ni s'asseoir, ni se coucher seul et qui faisait naître sans cesse, d'un pinceau lié à sa main disloquée, des roses, des anémones, des fruits rouges, des chairs de femmes et d'enfants où le sang paraissait se mêler à la lumière pour en pétrir la

pulpe et en caresser les contours. Ce vieillard cacochyme, qui n'avait jamais rien attendu de la mort, qui n'attendait plus rien de la vie, jouait, jouait seulement, et comme il lui était impossible de cultiver tout autre jeu, on eût dit qu'à mesure que sa ruine physique se faisait plus irrémédiable, la danse, les bonds, les caprices, la jeunesse irrépressible et la recherche ardente des voluptés égoïstes de son esprit croissaient d'heure en heure. Or, un vieux chien ne joue jamais... Renoir démontrait, simplement en jouant toujours, que le jeu seul situe et définit l'homme intérieur devant les regards de la mort (1).

Mais ce jeu est intéressé. Même si l'on s'en tenait à ce singulier exemple, on s'apercevrait vite que l'homme, par la seule raison qu'il pense, a acquis la faculté particulière de s'ennuyer. Que, pour ne pas s'ennuyer, bien avant le septième jour — dès le premier, je suppose — il a imaginé le jeu, et que même, à de certains moments où l'ennui était trop difficile à vaincre, il est allé jusqu'à accepter pour quelques heures la morale, qui n'est peut-être aussi qu'un jeu. Le jeu n'est même pas toujours immédiatement inutile. Quelquefois, n'en déplaise à Kant, il a ses fins. Il y a l'architecture, dont tous les arts sont sortis, comme les feuilles, les rameaux, les branches du tronc enfoncé à même le sol. Il y a l'abri des premiers hommes, perfectionné d'âge en âge, il y a la maison vénérable, berceau du feu, berceau de la famille, berceau du métier, berceau de la cité, berceau de la race, berceau de l'esprit. Il y a cet art de l'ingénieur romain (2) qui n'est beau qu'autant qu'il est utile, quand la route, le pont, l'aqueduc, le cirque, le théâtre étagent leurs plans nus et leurs masses catégoriques comme pour soumettre l'espace à la domination des besoins les plus impérieux de l'homme, alors que cet art devient laid et presque ridicule dès qu'il est désintéressé, dans le temple par exemple, qui ne répond, chez le Romain, ni à un sentiment populaire

(1) Fig. 212.
(2) Fig. 34, 127, 213.

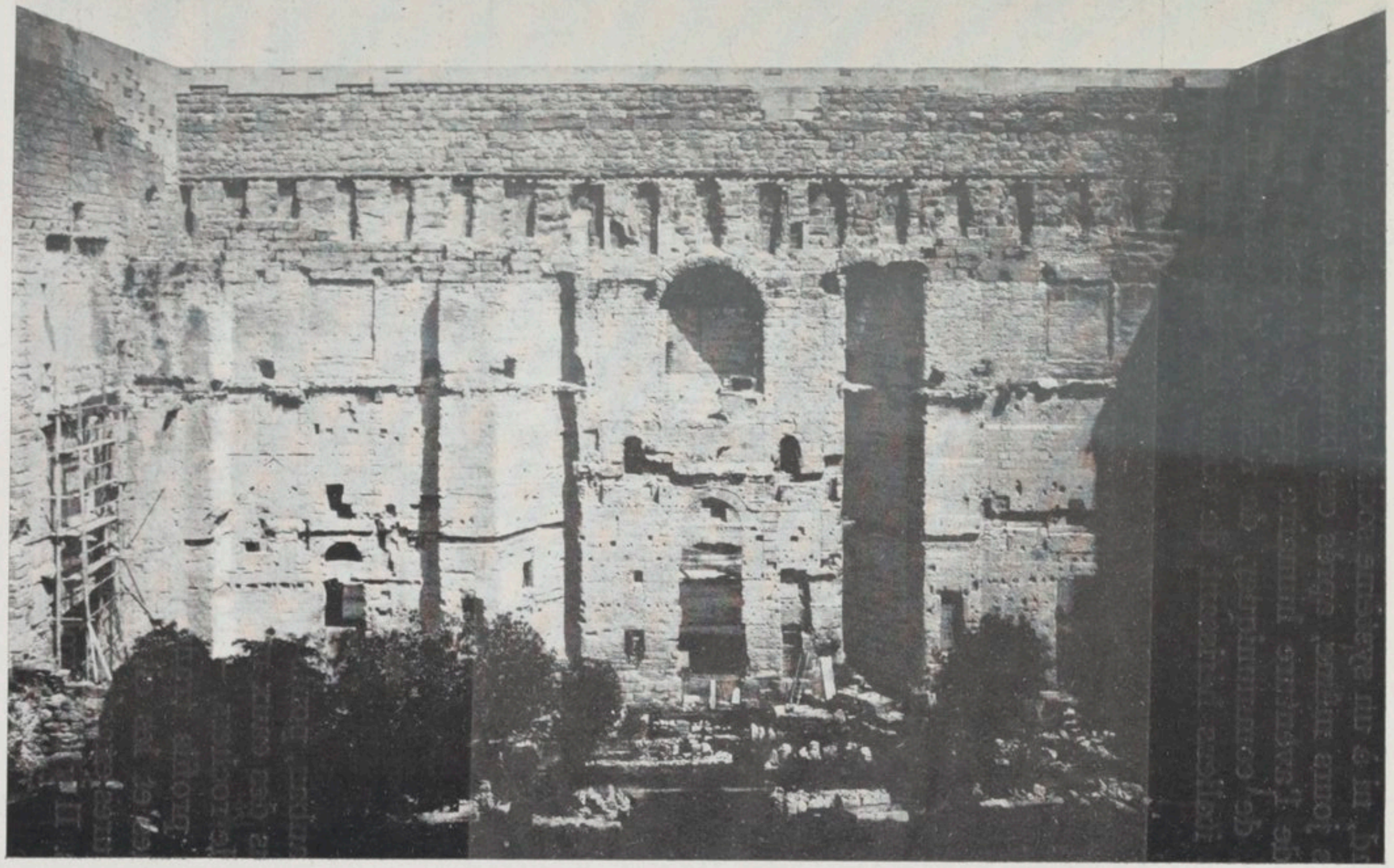


FIG. 213.
ARCHITECTURE UTILITAIRE *(Orange.)*

Cl. Giraudon.

profond, ni à un système social cependant très défini. Il y a, de nos jours même, après ces bornes sûres déposées tout le long de l'aventure humaine par la nécessité pressante de durer, de communiquer, de résister, de conquérir — durs palais italiens hérissant de tours les villes, murs militaires

FIG. 214. Cl. C. A. F.

ARCHITECTURE UTILITAIRE *(Vauban.)*

de Vauban, ponts et routes de France (1), phares tournant au-dessus des eaux miroitantes, tunnels perçant d'énormes massifs de rochers, — il y a ces usines américaines qui dressent leurs profils tranchants et leurs coupoles géantes sur les plaines et les cités, chairs de ciment, os et muscles de fer, jointures exactes, silence bourdonnant et mécanique des fonctions. Il y a ce vol muet des courroies et des poulies, ce va

(1) FIG. 214.

et vient des pistons et des bielles, sûrs de leur harmonie inconsciente et enchevêtrée — musique, danse — comme le pouvaient être, sous les voûtes ogivales, les nervures de pierre dont les coordonnées légères soutenaient et berçaient dans l'espace le vaisseau. Il y a cette architecture nouvelle,

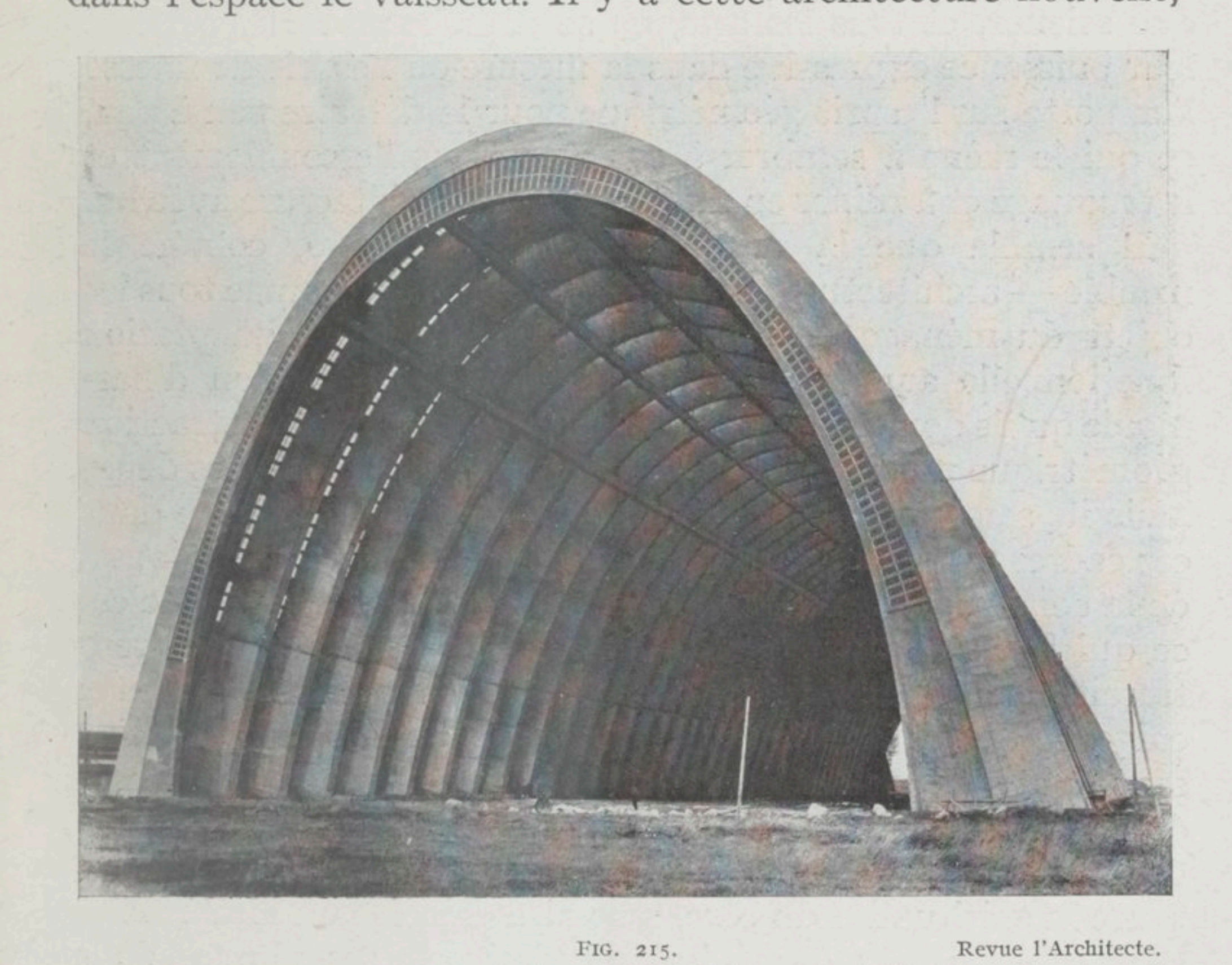


FIG. 215. Revue l'Architecte.
ARCHITECTURE INDUSTRIELLE *(France-Orly.)* Limousin et Cie (Freyssinet, ing.).

la seule vivante aujourd'hui, des machines qui effacent leur poitrail pour couper l'atmosphère, ouvrent leurs ailes pour dominer la pesanteur, cachent, dans leur ventre secret, sous leurs téguments métalliques, des viscères où le feu circule, ces monstres ajustés comme les pièces d'un squelette — locomotives, navires, aéroplanes lancés dans le crépitement des étincelles électriques et les fantastiques lueurs — qui possèdent et portent ensemble la vie ardente des organismes ani-

maux et la rigueur du froid calcul (1). Science? Sans doute. Mais imposant des émotions comparables à celles qu'on obtient de quelque prélude de Bach ou d'un temple égyptien ou grec dont le dynamisme assoupi animerait soudain et ferait frémir les surfaces. L'architecture est science d'abord, rien que science, et tous les arts, en se détachant d'elle, perdent leur puissance expressive dans la mesure où l'esprit de finesse l'emporte sur l'esprit géométrique pour le détruire peu à peu, ce qui le mène à sombrer à son tour dans l'essoufflement et le truquage et à ruiner en fin de compte l'architecture avec lui.

Il semble que la machine et l'architecture, comme le meuble — architecture aussi, — comme le pot, comme tous les objets du ménage et de la maison, tirent d'une adaptation fonctionnelle aussi parfaite que possible l'impression d'harmonie qu'ils donnent, et que la biologie épouse ici l'abstraction géométrique pour créer un être moyen qui participe des deux. Mais il serait dangereux de faire entrer complètement dans ces cadres un peu raides toutes les floraisons ultérieures issues de la construction. La sculpture grecque, à la rigueur — c'est ce qui fait sa beauté et en même temps sa faiblesse — rentrerait à peu près seule, à son moment le plus haut, dans cette exigence de la fonction que sa perfection anatomique atteint sans doute, mais pour s'y heurter de partout à des frontières qu'elle n'a jamais pu franchir. Le reste, statuaire égyptienne dont les longues ondes rythmiques incorporent à la lumière toute la spiritualité du bloc, peinture chinoise où l'immensité s'assemble autour d'un oiseau ébouriffant ses plumes dans l'aurore, bas-relief des Hindous qui remue éternellement, grande peinture symphonique qui introduit en Occident le sens de la communion unanime des mouvements et des formes, musique entière, poésie, tout le reste monte et s'enfonce en des régions imaginaires bien plus complexes et confuses. On y pourrait tout au plus retrouver le principe d'adaptation dans l'ivresse qu'elles procurent à l'intelligence et à la sensi-

(1) Fig. 35, 71, 168, 215, 218.

bilité s'emparant en leur présence d'une brusque vue intuitive des conditions universelles de la vie. Toute grande œuvre, en effet, donne un sentiment de sécurité enthousiaste qui affirme l'accord de l'esprit évoluant de l'homme avec quelque apparence fugitive fixée pour l'éternité. L'esprit et l'apparence changent, mais l'artiste a fixé un point de rencontre si stable que, trente siècles après comme le lendemain, l'homme a l'impression fulgurante qu'il a possédé l'univers à la seconde où il passait par ce point-là.

III

On peut donc affirmer que l'art, dont le théâtre est l'amour de la vie et l'instinct de sa vanité, est à la fois le plus tragique et le plus utile de nos jeux. Plus tragique que la faim, qui ne tord que nos entrailles. Plus utile que le pain, qui ne fait que nourrir sa flamme, dont s'éclaire la route qui mène où pousse le pain. Même quand le peintre égyptien travaille dans les ténèbres à décorer de peintures rutilantes des murs que ne verra pas le jour, même quand le tailleur d'images enfouit des figurines et des urnes en des caves funéraires, même quand l'architecte borde un fleuve gigantesque de deux allées de tombeaux, même alors ils jouent, et même alors leur jeu est d'autant plus nécessaire à maintenir et à accroître la spiritualité de l'homme qu'il paraît plus vain, plus paradoxal, plus édifié sur l'abîme, plus décidé à s'acharner dans la hantise de la mort. Les pyramides même sont utiles. Non pas seulement parce qu'elles ont constitué, sans doute, un instrument cosmographique pour les prêtres égyptiens, mais par la qualité même de leurs proportions harmoniques, par l'effort de science et de patience que représente leur édification et parce qu'elles expriment l'empire de l'intelli-

gence sur le désordre originel. L'art n'a point pour objet de vaincre les passions, ce qui est l'affaire de la morale, mais bien de les ordonner, par un besoin profond de notre esprit de conquête qui constitue précisément une passion. Là où sont la discontinuité et le chaos des apparences, là où sont la discontinuité et le chaos des impulsions, l'art intervient pour organiser un ordre spirituel qui fait de la vie morale et sociale entière un édifice cohérent, depuis la danse primitive jusqu'à la grande poésie, en passant par tous les jeux ou violents ou paisibles du corps individuel ou collectif, la sculpture et la peinture, l'architecture et la musique, la guerre même et le gouvernement. Que le polythéisme grec invente, par la tragédie et la plastique, un système de relations qui donne à la vie universelle l'apparence d'un monde bâti comme un raisonnement, que le panthéisme hindou (1) fasse naître et mourir les forces les unes des autres dans le mouvement sans arrêt des formes surgissant de l'immensité confuse pour y rentrer aussitôt, que le transformisme des Vénitiens et de Rubens retrouve, dans chacune des mille sonorités d'une gigantesque peinture un écho de toutes les autres, que Rembrandt mêle et torde ensemble, dans un seul regard d'homme, la chair, les os, le sang du corps avec la flamme de l'esprit, il reste que là où était l'anarchie règne l'ordre, là où était la sensation règne l'idée, là où était l'incertitude règne la sécurité. Il n'importe guère, après tout, que l'unité et la continuité de style qu'un artiste, une génération d'artistes, une race entière inflige à la vie ne soit qu'une illusion introduite par nous dans le monde pour notre usage personnel, car c'est cette illusion qui édifie notre puissance. Cette illusion, qui constitue l'objet de notre amour et le but que nous lui croyons, n'est qu'un fantôme certes — un prétexte, si vous voulez — mais c'est à coup sûr le plus nécessaire de tous. Cette illusion nous mène ainsi à l'unique réalité, j'entends par là l'énergie qui nous pousse à rechercher cet amour pour l'épuiser jusqu'au fond.

(1) Fig. 216.

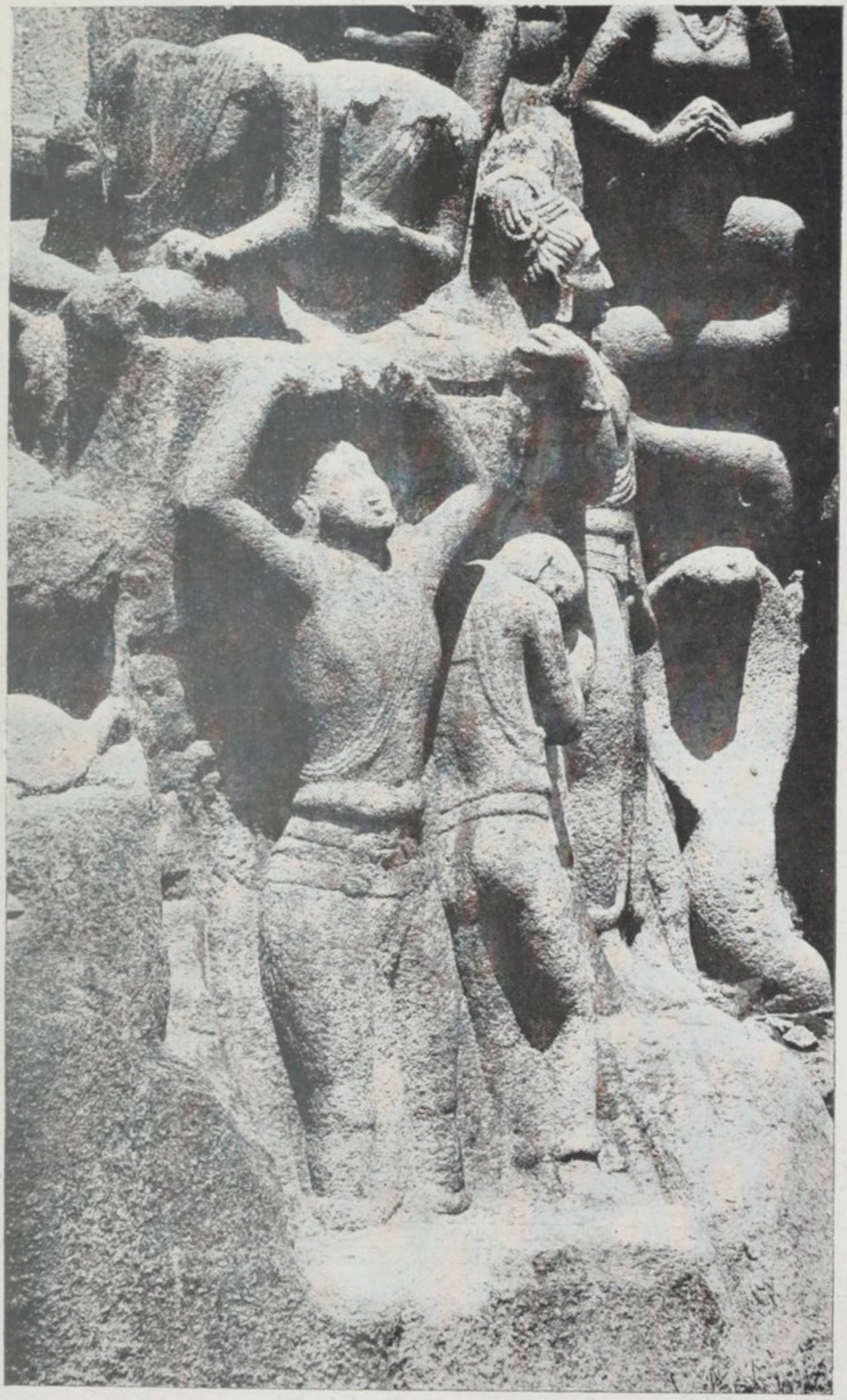


FIG. 216. Cl. Goloubew.

TRANSMIGRATION PLASTIQUE. MILIEU PANTHÉISTE *(Indes.)*

L'unique réalité. Notre puissance est un être vivant, elle seule n'est pas un leurre, elle nous fait ce que nous sommes et ce que nous devenons. Mais ses prétendues fins sont chimériques. Au moment même où nous la divinisons en lui édifiant des temples, en lui dédiant des statues, en tirant d'elle des symphonies et des peintures, nous croyons extérieur à elle ce dieu que nous créons. Il est en nous, et tout entier. Les formes que notre désir lui impose ne font qu'extérioriser pour une heure l'exaltation dont sa présence nous emplit. L'art n'est que le symbole d'une image fuyante que nous n'atteindrons pas, mais dont le désir maintient notre cœur au niveau d'une vie universelle qui ne cesse de monter. Notre effort, grâce à elle, est probablement immortel. Il subit des éclipses certes, mais il reprend là quand il tombe ici, il s'exaspère ici soudain quand il doute ou hésite ailleurs, et assure à l'illusion lyrique, par sa nécessité vitale, le rôle qu'a l'art dans le monde de l'imaginer tous les jours. L'homme doit persister sur sa route tragique, cela pour vivre seulement, car il importe peu que la mort l'attende au bout de cette route, lui-même et tous ceux qui seront, s'il a l'énergie de la suivre avec les pieds sanglants et les deux yeux levés vers la source sur la hauteur. Il ne voit le sang sur ses pieds que quand il ne voit plus la source, et la vérité qui détruit le mirage est tellement insupportable qu'il tire d'elle et d'elle seule le mirage nouveau qui la lui fera supporter. Les plaies du Christ étaient les plaies du monde antique, et pourtant le monde chrétien a bâti sur elles sa féerie monumentale et la poésie prodigieuse de l'amour qu'il y a puisé, comme le monde bouddhiste a élevé sa puissante douceur sur la poitrine de Brahma ravagée par le carnage, comme le monde futur édifiera son poème inconnu sur les impitoyables vérités révélées par les monuments issus de la Renaissance et portés par la science, l'industrie et la guerre à leur paroxysme de cruauté.

La conquête d'un équilibre est bien plus émouvante que sa pleine possession. La vie de Michel-Ange, par exemple, ou de Beethoven, est un admirable symbole de cette pour-

suite acharnée qui interdit à l'homme de s'arrêter dans sa marche sous peine de déchoir et de mourir sur place environné d'ennui. Jamais ils ne touchaient qu'une seconde à cette harmonie supérieure où la paix du cœur commence, et fait ruisseler d'elle des fleuves de félicité. A tout instant, une force en eux en dépassait et en brisait une autre et le formidable édifice n'élevait qu'en chancelant et en croulant par places ses tours spirituelles et ses bannières sans cesse agitées par l'orage où le destin dramatique de l'humanité monte et frémit avec l'orgueil de se savoir sans espérance et cependant nécessaire à sa propre consolation. La grandeur de l'homme est précisément dans cet orgueil invulnérable qui le pousse vers un sommet par bonheur inaccessible et lui procure l'ivresse de l'âme assurée de vaincre, mais dont la victoire n'a pas encore apporté avec elle la lassitude du combat.

IV

L'homme, pourtant, n'est pas cruel. Mais il ne parvient à la hauteur de ses plus nobles ressources qu'en obéissant aux forces obscures qui l'obligent sans cesse à exercer un contrôle inexorable vis-à-vis de sa paresse naturelle et de la fausse sécurité qu'éprouvent ses semblables à demeurer dans l'ornière creusée par ceux qui ont vécu. L'amour, l'art, la science, l'idée, l'action, la civilisation, ce sont ces idoles-là qui fouaillent et tourmentent l'homme, et non l'homme. La cruauté des dieux s'exerce dans la nécessité perpétuelle d'effort qu'ils infligent à son esprit. De ce que les Noirs, par exemple, sont frappés de mort quand les Blancs arrivent, cela ne veut point dire que les Blancs tiennent à tuer systématiquement les Noirs. Cela veut dire qu'un mode de civilisation a perdu la force de résister à un autre, à ses coutumes,

à ses travaux, à sa morale, à ses poisons, parce que toutes ses puissances de lutte, de résistance et d'expansion ont été dirigées dans un autre sens, et employées en d'autres circonstances. Quand un poète hindou accuse la brutalité de l'Européen, sa fureur de guerre et de destruction extérieures, a-t-il suffisamment médité sur la fureur de guerre et de destruction intérieures de sa propre race, — cette redoutable indifférence à toute fin utile d'où germent le fanatisme et l'épidémie, la famine, la pullulation démesurée et dévastatrice de la vie et de la mort ? Est-ce la faute de l'Europe qui bouge, si la Chine ne bouge pas ? Et si le Japon arrache à l'Europe ses armes pour l'en frapper, est-ce la faute du Japon ? Quel est le coupable, du Mexique ancien arrosant de son propre sang ses idoles, ou de l'Espagne arrosant les siennes de ce même sang ? Et laquelle doit-on louer, de la Rome républicaine imposant la paix et l'ordre par la guerre, ou de la Rome impériale provoquant le désordre et la guerre par la paix ? Faut-il invoquer la liberté pour justifier la révolution, qui exerçait la terreur au nom de la liberté ? Ne doit-on pas, quand on condamne la terreur, songer à ces autocraties qui menacent de la terreur pour protéger la liberté ? Il y a des forces en présence, et voilà tout. Si l'une d'elles l'emporte, l'autre flétrit ses vices. Mais, si elle n'avait eu ces vices, eût-elle exercé ses vertus ? Et si les vertus de l'autre eussent égalé les siennes, eût-elle vaincu ? La cruauté des dieux est sainte. Et nous le savons bien, nous tous, puisque nous inventons les dieux. L'idole grecque succède à l'idole africaine, l'idole asiatique et européenne succèdent à l'idole grecque, l'idole européenne et l'idole asiatique s'influencent tour à tour pour ranimer en ceux dont l'héroïsme à vivre baisse, la flamme de l'illusion. L'homme ne peut choisir qu'entre le suicide et l'effort : l'utilité supérieure de l'art, c'est de donner à cet effort un accent d'enthousiasme dont la morale le prive et de replacer sans lassitude un cœur vivant dans la poitrine de la mort.

Wagner, je crois, parvenu à mi-route du pessimisme radical de Schopenhauer et de l'optimisme tragique de

Nietzsche, laissait la religion et la morale au peuple et livrait l'art aux âmes fortes qui repoussent le bonheur comme indigne d'elles et se forgent à leur usage un système d'illusion édifié sur le désespoir. Ce n'est exact que pour les temps analogues à celui où il vivait lui-même, quand toutes les valeurs sont remises en question et que de rares hommes clairvoyants font face à la sombre vérité. Cependant, il est des heures dans la vie des peuples où, parvenus à la cime de l'énergie créatrice, ils possèdent à la fois l'enivrement incomparable de l'activité esthétique et l'illusion que l'exercice de cette activité leur assure le bonheur par delà la tombe. Ces miracles unanimes qui répondent, nous l'avons vu, aux crises d'amour qui transforment la vie des individus et font jaillir des plaines et des coteaux boisés, des déserts, des forêts marécageuses la cathédrale, la mosquée, la pagode, expriment la plus haute puissance à laquelle une multitude puisse atteindre. C'est sans doute pour les retrouver que des générations entières s'immobilisent hébétées dans une obéissance abjecte qui entretient les mirages les plus grossiers de la félicité ou les plus mornes de la tristesse, tandis que quelques cœurs ardents consentent à souffrir sans espérance pour accueillir les formes dispersées et les rumeurs errantes avec lesquelles ils prépareront le retour d'un de ces miracles-là. Ce sont les créateurs de mythes — les poètes — qui jouent, dans l'univers moral, le rôle de la plus haute utilité, puisqu'ils relient l'illusion unanime morte à l'illusion unanime naissante par une chaîne d'illusions personnelles auxquelles ils consentent à sacrifier leur repos.

Il est impossible de considérer sans ivresse à quels témoignages paradoxaux de confiance en l'homme et la vie a partout et depuis toujours abouti le sentiment pessimiste du monde. Qu'il en a donc fallu de consciences épouvantées pour qu'un potier tourne son pot et y fasse entrer par le feu des fleurs fraîches, pour qu'un tapissier écrase dans la profondeur des tissus la chair fruitée de l'atmosphère et des prairies, en chantant, le cœur léger et libre, dans l'inconscience du

Fig. 217. Cl. Houvet.

Membres de pierre *(Chartres.)*

néant ! De la lumière éclatante du Nil qui sculpte en profils tranchants mille colosses de porphyre à l'atmosphère rousse piquée de lumignons fumeux où le théâtre anglais fait dialoguer avec les vents et les étoiles les assassins et les rois, du golfe Saronique bordé de petits temples réguliers aux jardins qui enchevêtrent leurs bassins géométriques, leurs allées d'arbres taillés et leurs murailles d'eau comme des figures de danse, des avenues de monstres qui guident, dans le désert jaune, vers les tombeaux des princes mandchoux à la vaste rumeur de la musique allemande, des cavernes du Dekkan où grouillent les figures innombrables de la luxure, du carnage et de la tendresse aux bulbes, aux fuseaux tournant comme un soupir dans le tremblement de l'air chaud, des grandes nefs de France bercées sur leurs membres de pierre aux usines d'Amérique bercées sur leurs membres de fer (1), toutes les

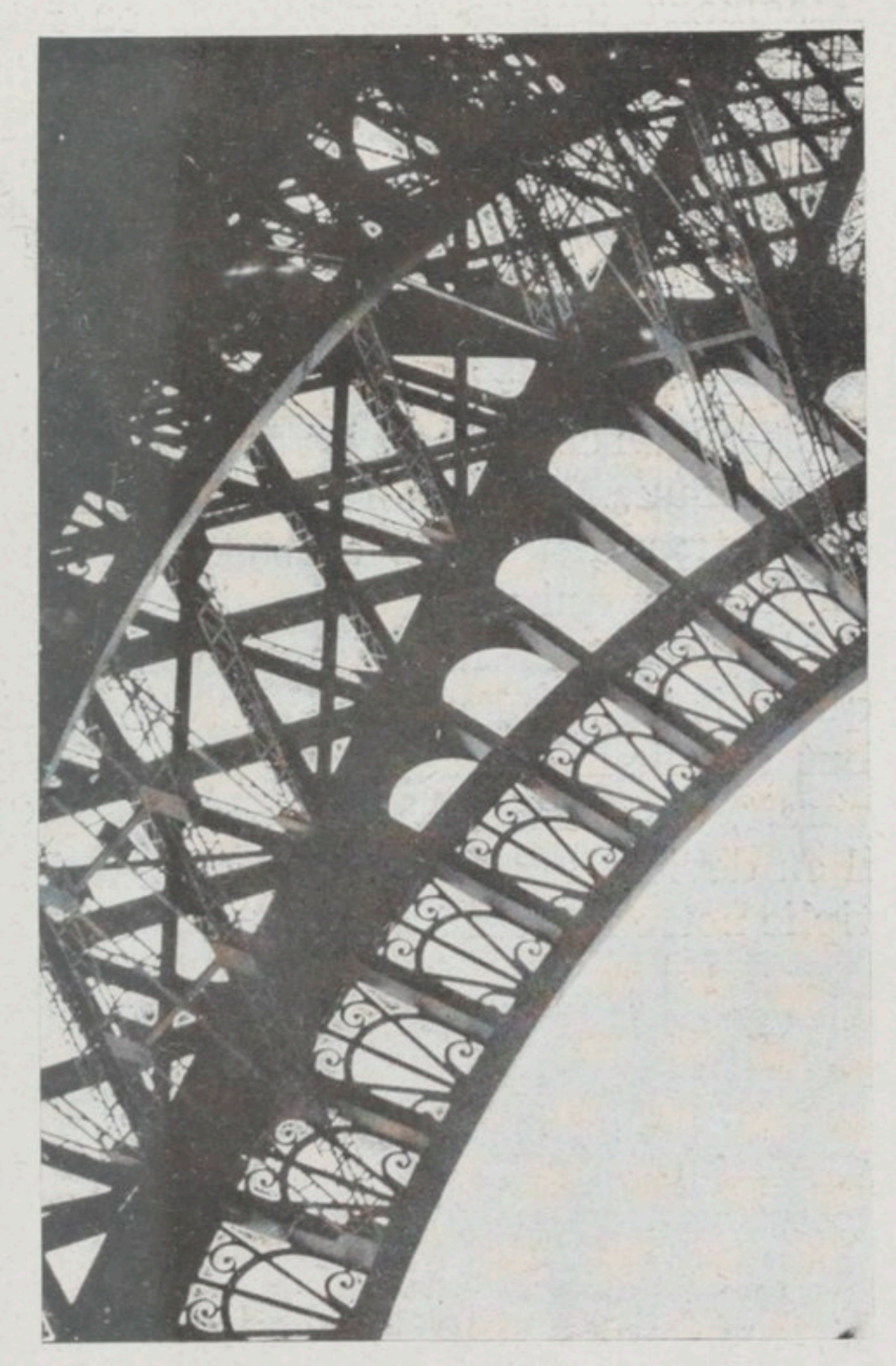


FIG. 218.
MEMBRES DE FER *(Tour Eiffel.)*

(1) FIG. 217, 218.

voix des hommes se répondent et se soutiennent, affirmant la continuité et l'unanimité de leur aspiration vers un dieu imaginaire qui ne leur accorde en retour que la puissance incomparable d'aborder d'un cœur ferme leur épouvantable destin. Le but de l'art, en fin de compte, est de nous arracher notre consentement à la vie, puisque l'enivrement que, grâce à lui, elle nous donne, est conditionné par son horreur.

Que le drame et la douleur et la mort s'acharnent. Le christianisme, qui en avait vu nettement la nécessité, s'est trompé, je le crois bien, sur leur véritable sens. Le drame n'est pas un châtiment. La douleur ne signifie pas la déchéance de l'homme. Ni la mort son avènement à la vie. Les uns et les autres dénoncent et suscitent en lui une imagination inépuisable qui crée de la puissance en vue de les surmonter et va jusqu'à fertiliser les cendres de ses passions. Si terrible que soit la vie, l'existence de l'activité créatrice sans autre but qu'elle-même suffit à la justifier. Le jeu, évidemment, paraît, au premier abord, le moins utile de nos gestes, mais il en devient le plus utile dès que nous constatons qu'il multiplie notre ferveur à vivre et nous fait oublier la mort.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION..... 1

LE GRAND RYTHME (I. *De l'alternance universelle.* — II. *Évolution du rythme grec.* — III. *Évolution du rythme français.* — IV. *Généalogie de la forme.* — V. *La symphonie individuelle.* — VI. *Le tuteur architectonique.* — VII. *La symphonie collective.* — VIII. *Étapes du drame plastique.*)..... 1

LES EMPREINTES (I. *Le milieu intérieur.* — II. *Le milieu extérieur.* — III. *Soumission du créateur.* — IV. *Exigences de l'habitat.* — V. *Les travaux et les jours.* — VI. *Le miracle.* — VII. *Conquête de l'harmonie.* — VIII. *Permanence des rythmes.*)..... 83

L'ACROBATE, IMAGE DE DIEU (I. *Le paradoxe.* — II. *L'antithèse individuelle.* — III. *L'antithèse collective.* — IV. *L'ordre lyrique.*).... 161

LA RECHERCHE DE L'ABSOLU (I. *Passion du poète.* — II. *Dérivation de l'amour.* — III. *La conscience créatrice.* — IV. *Fonction du poète.*) 193

POÉSIE DE LA CONNAISSANCE (I. *L'art et la science.* — II. *Leur divergence.* — III. *Leur accord.*)..... 225

LE CLAVIER (I. *Impératifs de la matière.* — II. *L'architecture.* — III. *La sculpture.* — IV. *La peinture.* — V. *La danse et le cinéma.* — VI. *L'analogie universelle.*)..... 251

DIVAGATIONS PÉDAGOGIQUES (I. *Du sujet.* — II. *De la composition.* — III. *De l'éducation.* — IV. *Du style.* — V. *Du symbole.* — VI. *Du Réel et de l'Idéal.*)..... 311

PUISSANCE DE L'IDOLE (I. *Religions esthétiques.* — II. *Lettre et esprit.* — III. *Indépendance de l'art.* — VI. *Marche de l'idole.* — V. *Religions éthiques.*)..... 371

IMPUISSANCE DU GENDARME (I. *Immoralité de l'art.* — II. *Le péché originel.* — III. *Indifférence de l'État.* — IV. *La civilisation, phénomène esthétique.* — V. *La tragédie, source de l'art.*) 405

UTILISATION DE LA MORT (I. *Pessimisme de l'art.* — II. *Grandeur du jeu.* — III. *Réalité du monde imaginaire.* — IV. *La sainte cruauté des dieux.*) 431

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

71. — Chartres, les Imprimeries LAINÉ et TANTET. 12.4.1927.

:: IMPRIMERIES ::
LAINÉ & TANTET
:: CHARTRES ::

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7502 01812022 2